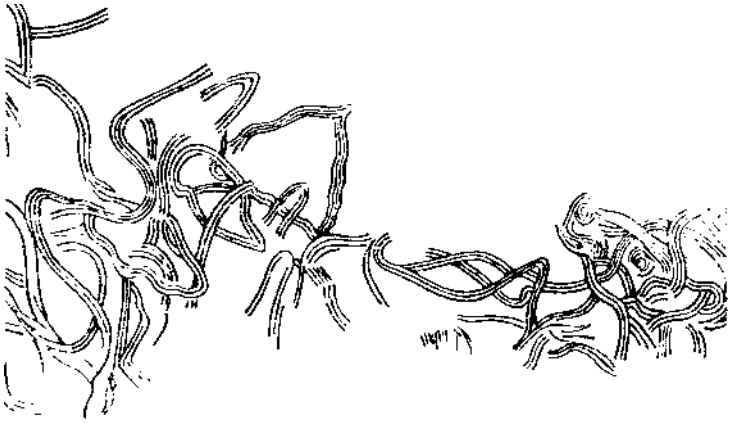


3. Meandre trasate pe o boltă, Altamira.

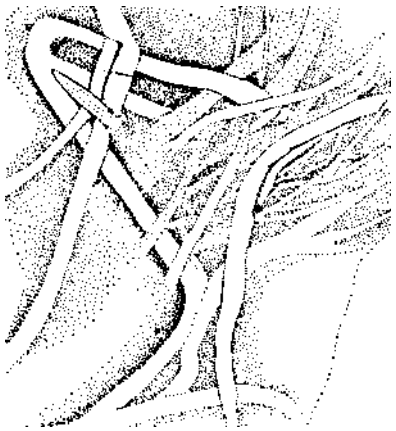
şi o fiinţă reală este de mult timp realizată[11] (51 — P- 21). Arta figurativă cu două dimensiuni — conchide savantul francez — are aceste două surse. A intervenit, neîndoielnic, şi hazardul, „jocul accidental mai întîi“ (mişcarea întîrn- plătoare a degetelor pe pereţii căptuşiţi cu argilă), apoi „jocul orientat şi dirijat prin care s-au realizat siluete cu două dimensiuni, siluete recunoscute şi reiterate cu voinţa de a realiza o imagine asemănătoare, fie cu ajutorul unui accident natural preexistent, fie creat de la început[11] (51 — p. 22). Pe această cale a luat naştere arta cavernelor: la început amprente pozitive sau negative de mîini, meandre şi arabescuri (aşa-zisele „macaroane"), trasate pe argila moale, şi „în mediul cărora se vor naşte vechile figuri de artă liniară liberă[11] (51 — p. 22).

... în ceea ce priveşte explicaţia maximei înfloriri a artei parietale in Magdalenian, Breuil consideră că faptul trebuie pus în seama „cunoaşterii profunde a formelor animale, pe care numai experienţa cotidiană a vieţii vinătorului cu marile animale o poate da“ (51 — p. 22). Fără a invoca puternicile impresii vizuale ale vînătorilor şi dinamica specifică acestora în condiţiile lor de existenţă nu ne' putem explica aria parietală. In sprijinul acestei afirmaţii este atins exemplul omului de Cro-Magnon care, hrănindu-se eu scoici şi cu conţinutul marilor cochilii, nu a atins o atare artă. „Peste tot omul marii vînători a generat frumoasa artă naturalistă". Marele preistorician francez

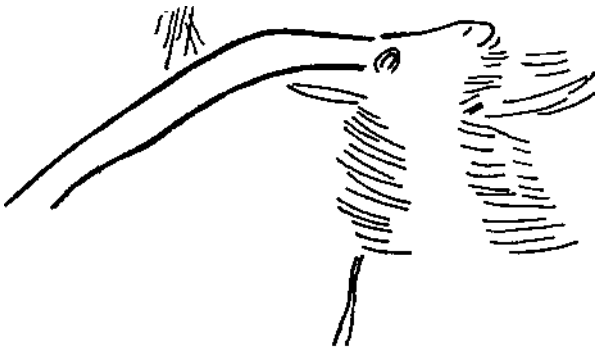
atrage însă imediat luarea aminte asupra faptului că „aici nu este vorba de un fapt individual, ci de unul social, colectiv, care pune în valoare o veritabilă unitate spirituală... presupunînd existenţa unui fel de instituţie ... Nu un capriciu individual a produs arta cavernelor pictate, ci această instituţie care,

4. Contur de cap de bou. Altamira.

f
r



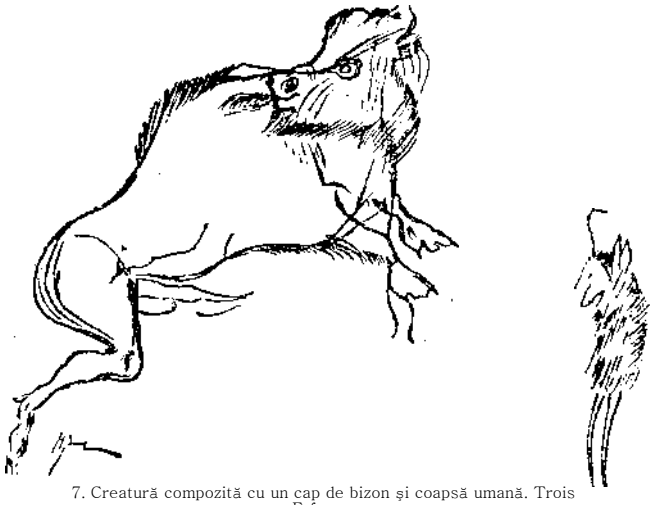
b. uap ae căprioară, urota tiornos ae ia ilena.



6. Muflon. Gargas.

în fiecare perioadă, uniformiza expresia". Breuil dă, deci, ca foarte probabilă geneza, de-a lungul mileniilor, a unor instituţii care „standardizau expresia". (51 — p. 22—23).

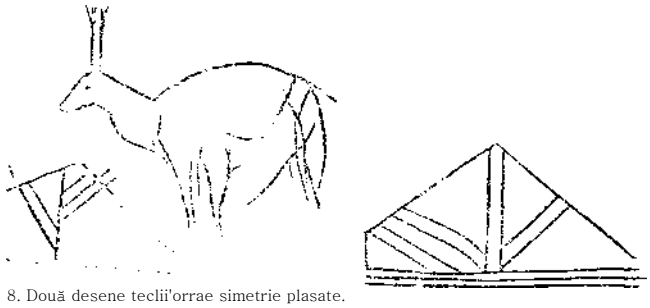
Trecînd, din această perspectivă, la stabilirea caracterelor artei preistorice (paleolitice), savantul francez arată că în arta parietală a cavernelor, artă în care magia de vînătoare deţinea cel mai mare rol, figura umană este rară, deşi nu absentă şi, în general, foarte convenţională. Majoritatea figurilor umane sînt mascate sau prevăzute cu atribute non-umane. Prezenţa frecventă a figurilor şi a semnelor



7. Creatură compozită cu un cap de bizon şi coapsă umană. Trois Frferes.

feminine ne determină, pe de altă parte, să ne gîndim la un rit al fecundităţii, interpretare oricum mai certă. în schimb, în privinţa reprezentărilor masculine, Breuil consideră că orice ar putea fi aceste reprezentări: vînători, oficianţi vrăjitori sau spirite, chestiunea rămîne insolubilă.

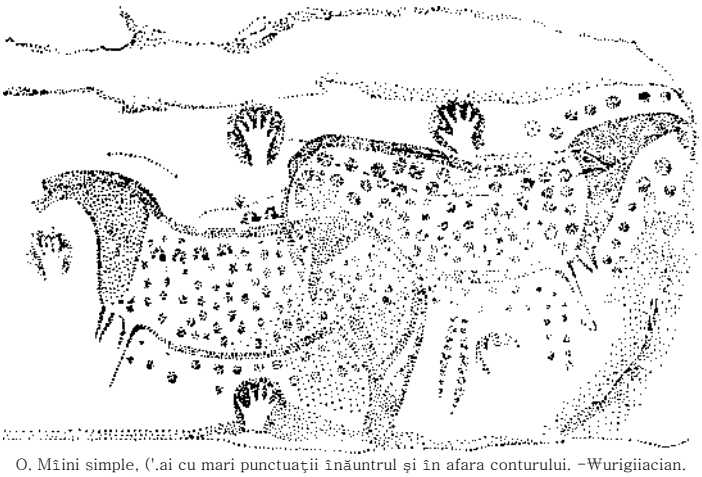
Semnele abstracte — aşa-zisele „tectiforme[11] — i-au atras dintru început atenţia. Disputa în jurul lor a fost destul



8. Două desene teclii'orrae simetrie plasate.

(ie aprinsă, dar o concluzie cu un mai inall grad de probabi litate nu a fost Incă formulată. Breuil ar vedea în ele „ma. degrabă fixarea reşedinţei spiritelor strămoşilor într-un colţ strimt, aparte de restul cavernei[11]^ (51 — p. 24). Alţi preistoricieni îmbrăţişează alte opinii. în ceea ce priveşte suportul material al gravurilor şi picturilor parietale, se consemnează că ele au fost executate pe pereţi de calcar compact şi de diverse varietăţi: calcar cretacic (poros), calcar jurasic (foarte compact) şi calcar marmurean şi carbonifer.

în analizele lui H. Breuil, *evoluţia tehnică* ocupă un loc deosebit. El stabileşte două cicluri succesive şi independente de evoluţie: primul acoperă aurignacianul şi perigordianul, al doilea solutreanul şi magdalenianul. în cadrele spatio- temporale ale primului ciclu (aurignaco-perigordian), anume la Altamira, Castillo, Trois-Freres, Font de Gaume şi Pech Merle, înaintea oricăror manifestări picturale apar amprente- de mîini înconjurate de culoare roşie, brună, violacee, uneori neagră sau galbenă. Acestor amprente nu li se asociază decit foarte rar pttnctuaţii, ordonări de discuri în serie şi uneori timide începuturi de desen. Foarte vechi sînt, de asemenea, mîinile pozitive în roşu şi, mai ales, meandrele roşii şi galbene trasate cu două sau trei degete. Vin apoi desenele liniare, cel mai adesea galbene, apoi roşii şi foarte rar negre. Lor le sînt asociate „tectiformele" caracterizate prin acelaşi traseu foarte simplu (La Castillo sau Font de



O. Mîini simple, ('.ai cu mari punctuaţii înăuntrul şi în afara conturului. -Wurigiiacian.

(iiiumc). Oiva mai tir/iu apar trăsăturile largi, uneori punctualii confluente (la Altamira şi Castillo). In urma acestora încep să-şi facă apariţia *tentele plate*, mai întîi incomplete, apoi complete, roşii la Altamira şi Lascaux, negre la Pecii Mcrle şi Foni de Gaume. In acest moment începe *evoluţia hicromu.* Ca punct de referinţă este luată peştera Pasiega. „ îu acest prim ciclu al artei paleolitice, paralel cu figurile amintite, se derulează o altă secvenţă, anume aceea a figurilor iii(iizate". Prima lor origine — relatează Breuil — s-a observat in desenele digitale pe argilă: urme paralele, adesea meandrice, apoi trăsături incoerente cu degetele, după care se constată folosirea unor unelte cu mai mulţi dinţi. în „mediul[11] lor se nasc figuri de animale foarte primitive, deja de un naturalism intens, totdeauna anterioare oricărei gravuri, (vezi il. 3 şi 4). Perigordianului, mai ales, îi sînt atribuite gravurile de pe pereţii de calcar, incizate mai întii uşor, apoi mai profund acolo unde roca permitea. In acest prim ciclu apar, de asemenea, gravuri asociate, în parte, cu picturi (51 — p. 39).

Cel de al doilea ciclu (solutreano-magdalenian) cunoaşte figurile pictate. Paralel cu acestea s-au dezvoltat numeroase opere parietale, gravate, sculptate şi modelate. In cadrele acestui al doilea ciclu evolutiv — sub raport tehnic şi stilistic — apar, cele mai frumoase baso-reliefuri, iar perspectiva pe care artiştii o adoptă în acest ciclu nu mai are nimic a face cu perspectiva „răsucită" a primului ciclu. Pentru execuţia baso-reliefurilor, în special în Pirinei, au fost făcute., mai întîi, gravuri foarte fine, care au fost umplute cu haşuri dese. In unele peşteri, oamenii paleoliticului au cxecutat gravuri utilizînd peliculele succesive ale suprafeţei rocilor, în timp ce în altele au fost modelate splendide figuri de

10. Cerb. Ebbou-Ardcche

animale. Trecînd la descrierea uneltelor şi tehnicilor utilizate, Breuil insistă asupra tehnicii şi mijloacelor de iluminat şi, de asemenea, asupra instrumentelor întrebuinţate în execuţia picturilor şi gravurilor, asupra materiilor colorante (ocru, mangan, praf sau în pastă, roşu, brun, negru sau galben).

Quatre cents siecles <Tart parietal rămîne una din lucrările fundamentale consacrate artei figurative preistorice. In paginile ei găsim elementele cele mai certe care particularizează acest tip de artă, dar şi o metodă legitimată prin îndelungate şi minuţioase cercetări de teren. De bună seamă, viziunea şi opera abatelui Breuil poartă amprenta timpului său. Dar problemele pe care le pune şi modul în care sînt soluţionate admit cu greu termenii îndoielii. Dovada că sugestiile operei marelui preistorician francez sînt şi astăzi viabile şi susceptibile de a fi îmbogăţite şi aprofundate, ne-o furnizează lucrările multora din preistoricienii contemporani, francezi şi străini.

Propunindu-şi să spscifice — pe urmele lui Breuil — *subiectele, temele şi stilurile* artei paleolitice, savantul francez Andre Leroi-Gourhan, într-o lucrare considerată pe drept cuvînt fundamentală în materie — „*Prehistoire de Vart occidental*" —, (52) relatează că „producţia artistică a acestei mari epoci de artă se repartizează în trei mari categorii: *obiectele decorate, arta mobilierâ* şi *arta parietală.*

Dintre obiectele decorate fac parte, mai întîi, cele de utilizare precară[11] (pentru timp scurt): vîrfurile de os, de ivoriu sau de corn de ren, reunite sub numele de săgeţi *(sagaies),* obiecte care se pierd în timpul vînătorii sau pescuitului.

Cel de al doilea mare sector al acestei prime categorii îl formează aşa-zisele *obiecte de utilizare prelungită*, cum ar fi *uneltele:* spatule, propulsoare şi bastoane perforate. „Stilul decoraţiilor — observă Gourhan — este direct legat de această primă diviziune, întrucît obiectele de utilizare precară oferă, începînd cu formele vechi, o decoraţie stilizată şi rapid executată, în timp ce obiectele decorate de utilizare prelungită dezvăluie maximum de realism şi elaborare[11] (52 — p.20). în categoria obiectelor de utilizare prelungită trebuie introduse, de asemenea, *obiectele de podoabă*, respectiv *pandelocurile*, tăiate în piatră sau în materie osoasă, *contururile decupate* care, în mod frecvent, figurează capete de animale ierbivore, confecţionate din os, ca şi *rondelele perforate.* Toate aceste obiecte prezintă, în general, „un inalt grad de stilizare a dccorului[11].

Baghete semi-rohinde caracteristice nivelelor harpomiliii cu în singur rînd de zimţi. Vechiul magdalenian.

Propuîsoi' ! corn de ren (fragment). Mas d'Azil, Arifcge, Magdalenian IN'.

O altă categorie de obiecte o constituie *baghetele semi-rotunde* din corn de ren. Prin anumite procedee, aceste baghete servesc, prin asamblare, la fabricarea săgeţilor (52 — p, 21).

Operele de *artă mobilieră* — denumită astfel pentru că execuţia se face pe obiecte sau suporturi transportabile — au o deosebită importanţă în datare. „Ele formează un fel de pivot cronologic şi stilistic al întregii arte paleolitice între obiectele decorate, care prin natura lor comportă un anume stil, şi operele de artă parietală, opere databile cu mari dificultăţi" (52 — p. 22). în această categorie intră, statuetele, plachetele şi blocurile de piatră.

Statuetele prezintă, în general, femei. Sub numele de *plachete* sînt grupate operele pictate sau gravate pe fragmente de piatră, pe galeţi sau pe mari fragmente de os. „Prin subiectul, ca şi prin stilul lor — spune Gourhan — aceste opere dezvăluie aceleaşi preocupări ca şi cele parietale. Este vorba de preocupări religioase într-un sens vag, dar evident". Să notăm aici că afirmaţia în virtutea căreia operele de artă mobilieră trădează „preocupări religioase", ca şi cele de artă parietală, nu este acoperită riguros. Pare a fi vorba mai degrabă de magie, dar Gourhan nu specifică în chip expres acest lucru. în legătură cu această chestiune (raportul artă-magie-religie) vom reveni însă în capitolul imediat următor.

Operele de artă parietală sînt grupate în cinci categorii principale: a) *urmele digitale* şi gravurile executate pe suprafeţe argiloase (vezi imaginile nr. 2—5). Sînt cele mai vechi manifestări, dar execuţia este ţeapănă şi primitivă, greoaie; b) *gravurile* propriu-zise, executate cu unelte de silex pe suprafaţa pereţilor stîncoşi, în sanctuare situate la lumina zilei sau în profunzimile grotelor; *sculptura* în basso-relief, cîte o dată destul de adîncă, este caracteristică sanctuarelor situate în plină lumină; d) *modelajele In argilă* şi e) *pictura*, ultima categorie a operelor parietale, utiliza coloranţi cum ar fi ocrurile şi negrul de mangan. Majoritatea picturilor au fost plasate spre fundul grotelor.

Din această clasificare şi aşezare în categorii a operelor de artă preistorice (paleolitice), Andre Leroi-Gourhan desprinde două principale *caracteristici tehnice.* Prima este dată de faptul că „arta preistorică s-a constituit în piatră sculptată

13. Baghete sculptate în os de ren. Grota din Isturitz (Basses-Pyrénées), Magdalenian IV.

sau pictată în culori minerale[41] şi că, în chip frecvent, execuţia s-a făcut şi pe materii an'male (oase, corn de ren, cochilii etc.). A doua particularitate priveşte *„identitatea constrîn- gerilor“,* în înţelesul că aceleaşi exigenţe se impuneau în prelucrarea aceloraşi materii, oamenilor celor mai diferiţi, dată fiind împrejurarea că ei nu dispuneau decît de aceleaşi tipuri de unelte. în legătură cu ideea „constringerilor", arheologul francez observa că este suficient să încercăm să reproducem o figură pe un os sau pe un corn de cerb cu ajutorul unui silex pentru a ne putea da seama de vigoarea şi de abilitatea tehnică a artiştilor paleolitici (52 — p. 17).

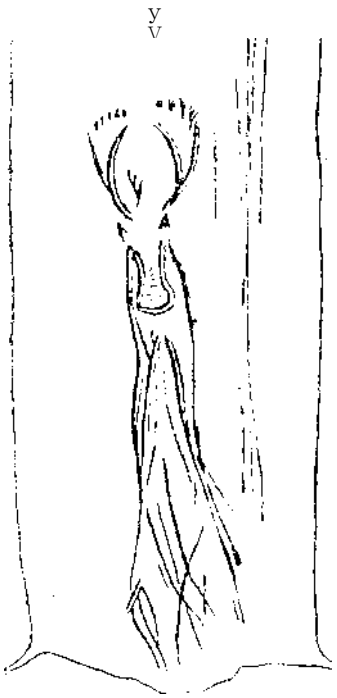
Sub raport *estetic,* evoluţia artei paleolitice dezvăluie, în viziunea lui Gourhan, *un caracter omogen şi continuu*, particularitate ce are ca substrat continuitatea şi omogenitatea culturală a grupurilor umane. „Constanţa reprezentărilor pe care le vom regăsi în toate categoriile do obiecte sau opere parietale presupun tradiţii orale profund stabilite şi mărturia unui corp de credinţe codificate in manieră precisă[11] (52 — p. 49).

în chestiunea *realismului*, cercetătorul francez adoptă o poziţie cumva mai suplă. La capătul unei analize documentare detaliate, el notează că realismul formei şi capacitatea de a surprinde mişcarea aparţin ultimei perioade a paleoliticului; din faptul că în Europa această epocă a fost prima descoperită s-a tras concluzia unilaterală şi, desigur restrictivă, potrivit căreia arta preistorică ar îi pe de-a-ntregul caracterizată prin realism.

în ceea ca priveşte decorul obiectelor de utilizare materială, deasemenea, realismul a apărut mult mai tirziu. Dar deosebit de importantă se dovedeşte a fi — ca particularitate a acestor tipuri de obiecte — *specializarea decorului:* realistă pa obiectele de lungă întrebuinţare, şi schematică pentru obiectele precare, fragile şi puţin rezistente. Această repartizare a decorului atestă — pentru aceleaşi *teme* — existenţa unei reprezentări pline, mai compacte şi a uneia care ar putea fi numită cursivă. Este însă indicat — precizează Gourhan — să distingem acest „schematism cursiv" de „degenerescenţa schematică[11] pe care Breuil a sesizat-o în operele de la sfirşitul magdalenianului. O atare distincţie este absolut necesară. întrucît ne aflăm, de fapt, în prezenţa

Decoraţia baghetelor semi-rolnnde caracteristice nivelelor harponuliii cu uit singur rind de zimţi.

15. Reprezentarea din faţă a unui ren gravat pe o ramificaţie de corn de cerb. Magdalenian.



unui sistem de reprezentări care nu poate fi socotit, pur şi simplu, ca accesoriu sau ca avînd un caracter local.

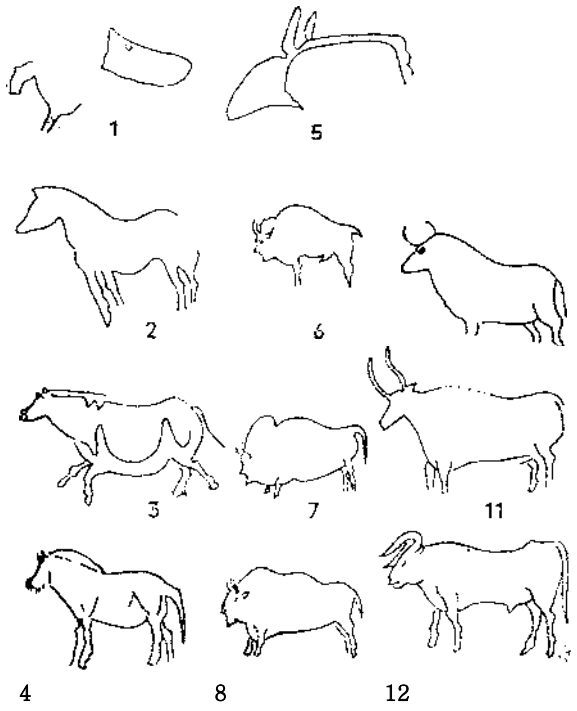
„Decorul obiectelor corespunde unor idei precise în ceea *ce* priveşte valoarea diferitelor figuri. Bizonul nu este reprezentat pe săgeţi sau pe bastoanele perforate. în schimb, •este de departe animalul cel mai frecvent pe plachete şi pe pereţii peşterilor[14]. Aceeaşi situaţie poate fi întîlnită şi în cazul calului: cu excepţia harpoanelor şi a baghetelor semi–

rotunde, calul este animalul cel mai frecvent reprezentat. Pandelocurile, pe de altă parte, au un manifest caracter sexual, în timp ce acest tip de semn se întîlneşte foarte rar pe propulsoare. Toate aceste fapte confirmă caracterul coerent al decoraţiei şi ceea ce se întrevede a fi intenţie figurativă în arta vînătorilor. Singură arta autentic primitivă pe care o cunoaştem ne dezvăluie deci o gîndire mult mai complexă decît ne-am imaginat pînă în prezent[11] (52 — p. 60).

Dar elementele care particularizează în chipul cel mai semnificativ *arta paleolitică în general* sînt cele de ordin, *stilistic.* Din analiza cronologici stilurilor — *mai întîi în arta figurativă paleolitică în general* — antropologul francez deduce patru moduri stilistice fundamentale. Stilul I, stil care apare de-a lungul perioadei aurignaciene, se distinge prin trăsături foarte primitive şi stîngace, dar cave, în unele cazuri, pot fi, totuşi, identificate: capetele şi partea din faţă a animalelor. Evoluţia se va desfăşura lent în răstimpul a cîtorva milenii, pentru ca în perioada gravetiană să apară primele figuraţii caracteristice stilului II: siluete de animale mai net conturate şi caro atestă o mai bună stăpînire a tehnicilor de execuţie, statuete feminine, care vor continua să apară **şi** în perioada solutreană, figuri de animale gravate pe blocuri de piatră sau pe pereţii stîncilor. în raport cu Stilul I, se constată că figurile Stilului II au conturul complet încheiat, dar încă destul de rigid trasat şi de asemenea, hipertrofierea părţ'i din faţă. „Caracterul cel mai constant al evoluţiei în figuraţia animalelor paleolitice este emfaza cu care este reprezentată partea anterioară a corpurilor în operele primitive şi restabilirea progresivă a proporţiilor în partea posterioară[11] (52 — p. 30).

Perioada solutreanului mijlociu marchează începutul dezvoltării explozive a unei arte figurative în plină maturitate. Obiectele decorate sînt încă rare, limitate în generat la săgeţi, dar sculptura, pictura sau gravura pe plachete de piatră sau pe pereţii stîncilor capătă o importanţă consi- perabilă. (52 — p. 30—32).

Stilul III — ca urmare — se va caracteriza prin diversitatea tehnicilor de figuraţie şi se va dezvolta în perioada mijlocie a solutreanului pînă către sfîrşitul magdalenianului vechi. în ceea ce priveşte Stilul IV, operele acestuia acoperă toate domeniile figuraţiei. Dealtminteri, observă Gourhan,



16. Evoluţia stilistică a calului, bizonului si boului.

Stilul III şi IV pot fi studiate în bloc, întrucit în cadre!-? circumscrise specifice lor *omogenitatea* rămîne unul din elementele cele mai pregnante. Figurile dezvăluie prezenţa urmi echilibru corporal considerabil ameliorat in raport cu stilurile precedente. In cadru! stilurilor III şi IV se mai poate, de asemenea, observa că exagerarea părţii din faţă s-a transformat într-un adevărat artificiu pentru accentuarea impresiei de forţă, în timp ce stilizarea conturului animalului trădează o mare abilitate în execuţie. Dar în perioada Stilului IV, mai ales, se multiplică obiectele decorate, cu deo

sebire bastoanele perforate, propulsoarele sau spatulele. Acest mobilier tehnic decorat va cunoaşte în magdalenianul mijlociu o strălucită dezvoltare. Importanţa sa constă în faptul că prin intermediul elementelor sale specifice pot fi datate în chip mai adecvat reprezentările parietale care, in acest moment, se află ia apogeu. *Legătura dintre arta obiectelor şi arta grotelor* vine să întărească, în viziunea lui Andre Leroi-Gourhan, ipoteza prezentată mai sus, anume aceea a existenţei neîndoielnice a unui complex sistem de gindire în cadrele spirituale ale paleoliticului.

Una din particularităţile estetice definitorii ale artei paleolitice în general rezidă în făptui că „perioada celei mai mari stăluciri a cavernelor pictate şi gravate corespunde momentului în care arta mobilieră este cea mai bogată. Realitatea ne apare, desigur, ceva mai nuanţată, dar, efectiv, în momentul culminant al artei mobiîiere pare cu siguranţă a se fi realizat cel mai mare număr şi cele mai bogate sanctuare subterane"[1] (52 — p. 60).

Unitatea de stil este absolut remarcabilă, atît în ceea ce priveşte arta mobilieră, cît şi arta parietală. „In proporţiile Jor generale, figurile corespund unei convenţii figurative identice: o iinie a spatelui proiectată în sus spre capul animalului reprezentat. Această linie — adevărată osatură a reprezentării — se aplică, cu amenajări minime, calului ca şi bizonului, mamutului sau boului, căprioarei sau felinelor. Această iinie pune in evidenţă — in operele arhaice, încă, libere de tehnicitatea academică a perioadelor următoare
— cîteva din trăsăturile cele mai izbitoare ale artei paleo-iitice" (52 — p. 39). Această *unitate stilistică* stă, de fapt-, labaza aici — continuă Gourhan — o *viziune plastică* şi un *comportament manual* care constă în a obţine în forme specifice această osatură lineară întotdeauna identică. Important de reţinut că, atît in pictură, cît şi în sculptură linia este trasată simplu, dar energic şi fără reluări.

Din unghiul acestor observaţii, reputatul antropolog şi arheolog franc jz proiectează imaginea de ansamblu asupra traiectoriilor evolutive, sub raport estetic, pe care le-a urmat arta paleolitică.

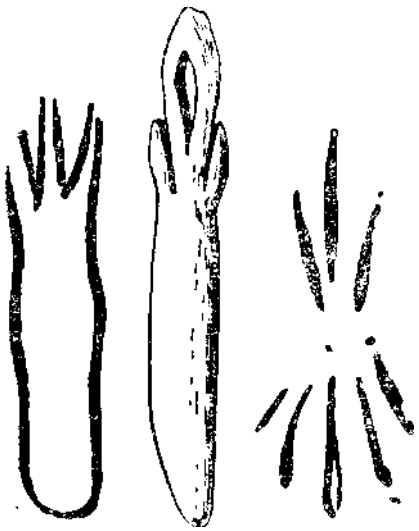
„Se tinde uneori să se considere că arta paleolitică evoluează de la realism către schematizările crescînde care

universalităţii paleoliticului euro

17. Mamut . Grota ChaLot (Gard).

vor conduce la figuri din ce în ce mai simple şi, finalmente, la puncte, cruci, semne alfabetiforme specifice azilianului care urmează magdalenianului VI. In realitate, faptele sînt mult mai complexe, şi trebuie să aducem în discuţie două linii de evoluţie, dacă nu chiar trei. Prima linie corespunde figuraţiilor executate pe obiecte de utilizare prelungită, pe plachete de piatră şi pe pereţi: realismul este aici constant, de la început pînă la sfîrşit, într-un sistem convenţional care se maturizează lent din aurignacian pînă în mag- dalenianul IV—V, pentru a se disloca apoi şi să dispară la sfîrşitul magdalenianului. A doua linie de evoluţie corespunde obiectelor de utilizare precară şi de podoabă care, încă de la începuturi, se caracterizează prin teme nonfigurative sau prin figurări intens schematizate. Această artă decorativă va dispare şi ca, de asemenea, odată cu mag- dalenianul, după ce a durat de-a lungul întregului paleolitic superior, dar fără să putem găsi vreo tendinţă îndreptată mai mult sau mai puţin spre realism. Ar trebui, probabil, să adăugăm o a treia linie de evoluţie, care ar interesa în chip exclusiv semnele; pornind de la primele figuri realiste cu care se amestecă, ele vor sfîrşi în figurile abstracte ale galeţilor azilieni" (52 — p. 60).

O altă particularitate estetică definitorie a artei paleolitice rezultă din studiul *organizării interne,* din analiza



18. Capete abstracte de cai. Gravuri în os.

temelor şi a compoziţiei sanctuarelor paleolitice. Teoriile tradiţionale — observă Gourhan — au abordat chestiunea sporadic şi în termeni nu tocmai riguroşi. Explicaţia tradiţională curentă pornea constant de la ideea *magiei vrăjitoreşti.* Prima jumătate a secolului nostru a fost dominată
— în privinţa compoziţiei şi subiectelor — de două ipoteze:

19. Reprezentări abstracte de animale prezente în adăposturile de stînci.

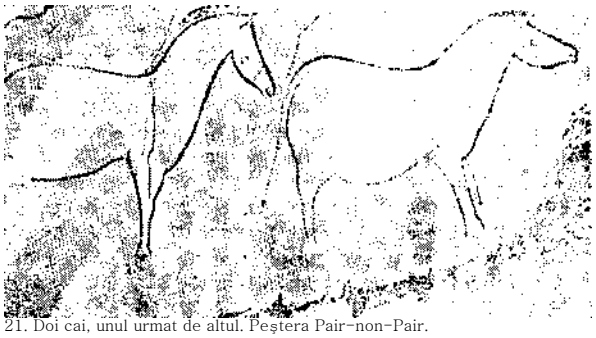
una punea accent pe acumulările succesive de imagini de-a lungul mileniilor, cealaltă avînd ca punct de plecare semnificaţia magică a subiectelor reprezentate: magia de fecunditate dedusă din reprezentările de femei sau de animale

10. Bizon şi semne zimţate. Femei şi semne zimţate. Isturitz-Basses Pvrenâes.

gravide sau magia de vinătoare în cazul animalelor marcate de săgeţi sau harpoane. Gourhan observă însă — ca şi Lu~ quet, Annette Laming-Emperaire ş.a. — că cercetarea mărturiilor gindirii proprii artistului paleolitic nu se poate funda pe datele etnografice actuale. Doar analiza completă a figurilor şi a raporturilor dintre ele este în măsură să aducă lumini noi în această importantă arie problematică a preistoriei contemporane. Procedînd la un atare mod de abordare, reputatul arheolog francez prezintă o ipoteză inedită şi, indiscutabil, mai înalt probabilă în raport cu cercetările tradiţionale în materie. Această ipoteză „arată că artistul paleolitic crea într-o strînsă reţea de tradiţii figurative şi că. oricît de diferită ar fi fost viziunea sa în raport cu viziunea noastră, ea dădea curs, conştient sau nu, unor reguli pre-
cise“ (52 - p. 73-74).

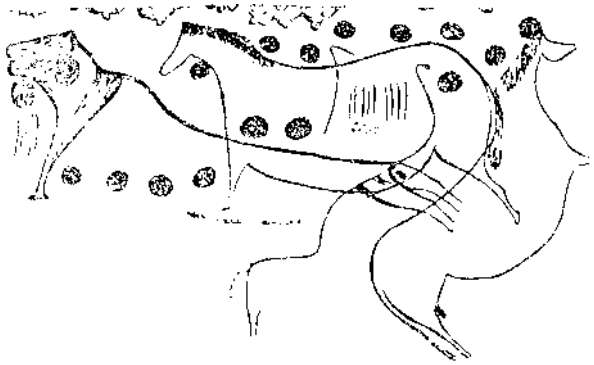
Demonstraţia începe cu *repartizarea subiectelor* pe diferite categorii de suporturi. De exemplu: peştii sînt foarte rar reprezentaţi pe suporturile cu „caracter religios‘: (statuete, plachete, blocuri de piatră şi pereţi), dar apar frecvent pe obiectele tehnice, pe harpoane şi săgeţi. în schimb, pe suporturile cu „caracter religios[11] apar cu precădere cai şi bizoni şi alte subiecte dispuse în această ordine: mufloni, omul, boul, cerbul, ursul, femeia, mamutul, renul, felinele, rinocerul, păsări, peşti şi mistreţi. Aceste particularităţi de repartiţie a subiectelor apar încă şi mai net in studiul compoziţiei.

Analiza continuă cu indicarea *frecvenţei anumitor teme.* Mai întîi, *animalele răsturnate sau in cădere* (cai, boi, reni), apoi *animale verticale* (in înţelesul că „foarte frecvent grupele de bizoni sau de boi comportă un animal figurat vertical" (52 — p. 75); *animale care scot limba*, temă frecventă în magdalenianul IV şi V: în reprezentare, animalul întinde capul şi uneori o plantă este figurată înaintea botului. Vin apoi *cuplurile ele animale* (care se înfruntă sau merg unul



21. Doi cai, unul urmat de altul. Peştera Pair-non-Pair.

după altul), *animalele rănite*, „dar foarte rar reprezentate într-o poştură dramatică[11] (52 — p. 75—76) şi, în sfîrşit,, *animalele marcate de semne* într-o modalitate sau alta, semne considerate adesea — după cum vom vedea — ca figurînd capcane, arme sau colibe. (Vezi il. 8). Gourhan consideră că aceste semne par a fi derivate din reprezentările sexuale masculine şi feminine şi că ele sînt figurate, de fapt, în asociaţie cu animalele compoziţiilor principale.



22. Leu rănit, trei cai şi numeroase puncţoaţii roşii. Pech-Merle.

Din acest punct se trece la descrierea *asociaţiilor.* Este-subliniată în acest sens ideea că „alăturarea sistematică a figurilor diferite constituie domeniul cel mai important pentru înţelegerea artei paleolitice. Ea asigură o legătură între temele simple precedente şi temele complexe ale marilor compoziţii[11] (52 — p. 76). în ceea ce priveşte obiectele de artă mobilieră şi obiectele de utilitate tehnică, acestea oferă o foarte mică variaţie în asociaţii. Doar bastoanele perforate sînt singurele obiecte în care asociaţiile apar în chip sistematic sub trei forme practic necunoscute în arta executată pe plachetele sau pe pereţii stîncilor, şi anume: *cal-cerb - peşte-cerb; peşte-cal.* Figuraţiile de pe celelalte suporturi (plachete, pereţi etc.) dezvăluie asociaţii mai variate, dintre care mai frecvente sînt: *cal-bizon* sau *bou*, *femeie-bizon*, temă prezentă încă în aurignician şi care se continuă pînă in magdalenianul V. In peştera Pech-Merle această asociaţie apare ca un joc de alternanţă cu tema *femeie-mamut.* Bărbatul apare în două asociaţii frecvente, cu *bizonul* şi cu *calul.* ■Combinaţia *felin-cal*

apare în manieră sistematică la extremitatea cea mai îndepărtată a marilor compoziţii din grotele paleolitice. *M uf Ionul, cerbul, mamutul* şi *ursul* se întâlnesc frecvent în grupările mai complexe în care ocupă o poziţie bine determinată (52 — p. 76—77).

Analiza detaliată a *compoziţiei in sanctuare* — după trecerea în revistă a *subiectelor, temelor* şi *asociaţiilor* — încheie seria argumentelor pe care Andre Leroi-Gourhan le invocă dn sprijinul interesantei sale ipoteze.

Oprindu-se asupra celebrelor sanctuare din regiunea franco-cantabrică, savantul francez subliniază prezenţa unui mod sau sistem de reprezentare care gravitează în jurul marilor animale de vînătoare, calul, bizonul sau boul şi, în mod accesoriu, mamutul şi uneori renul. Pentru tema centrală a sanctuarului, acest sistem implică asocierea a două specii şi, de asemenea, participarea unor elemente secundare, „de încadrare[11], cum sînt, în mod frecvent, cerbii şi muflonii, «a şi prezenţa în poziţii mai îndepărtate sau izolate a animalelor periculoase, felinele şi rinocerii. Alte semne, figurinei în mod simbolic organele masculine şi feminine, însoţesc reprezentarea animalelor.

In privinţa riturilor de iniţiere, a ceremoniilor de vrăjitorie şi a totemisniului, Andre Leroi-Gourhan se arată a fi foarte rezervat. Toate aceste idei, ipoteze şi teorii nu prezintă absolut nici un element cert. Sanctuarele artiştilor paleolitici .„sînt însă cu certitudine altceva decit un fel de carnet de vînătoare în care omul paleolitic venea să comande, desenînd, un bizon vrăjit. Sistemul lor reprezentativ nu este cîtuşi de puţin construit la întîmplare ... El a evoluat, cu certitudine, de-a lungul secolelor şi se observă destul de clar că diferitele regiuni n-au tratat tema exact în aceeaşi manieră. Este însă remarcabil că pentru o atare durată şi pe o atît de vastă arie geografică, analiza topografică a imaginilor dezvăluie atari coincidenţe[11] (52 — p. 86).

Alegerea amplasamentului implică, de asemenea, un plan de utilizare a suprafeţelor într-o modalitate, uneori, foarte elaborată. în sanctuarele cu săli mari, cum sînt cele de la Lascaux, Niaux sau Pech-Merle, temele marilor ierbivore sînt prezentate într-o manieră veritabil teatrală'[1] (52 — p. 87).

Gîndul nu trebuie să ne ducă însă prea departe, ne avertizează Gourhan. Arta paleolitică este anterioară oricărei construcţii regulate şi simetric ritmate, dar se acţionează ca şi cum aceste reprezentări ar fi susţinute de două principii fundamentale: a exprima o temă cu elemente variate şi coerente

şi a dispune aceste elemente îp.tr-o ordine tradiţională. De exemplu: arta obiectelor de utilizare cotidiană, arta „obiectelor religioase[11] sau arta sanctuarelor au ca termen comun reprezentarea animalelor care constituiau hrana omului paleolitic, dar ele nu erau executate potrivit aceloraşi proporţii şi nu primeau acelaşi sens. Anumite subiecte nu apar decît într-unul sau în altul din aceste trei domenii. In privinţa dispunerii operelor pare a subzista o aceeaşi ordine. Vînătorul stăpînea perfect tehnicile de reprezentare şi ştia să învăluie un propulsor sau un baston perforat într-o reţea de imagini perfect organizate în raport cu suprafeţele şi cu volumele. A[T]u acelaşi lucru se poate spune însă în legătură cu plachetele de piatră, suprafeţe pe care se pot vedea linii şovăitoare, neregulate sau suprapuse. „Repetiţia aceloraşi subiecte pe aceeaşi suprafaţă constituie, în acest caz,, un argument evident în favoarea organizării conştiente a figuraţiilor[11] (52 — p. 88—89).

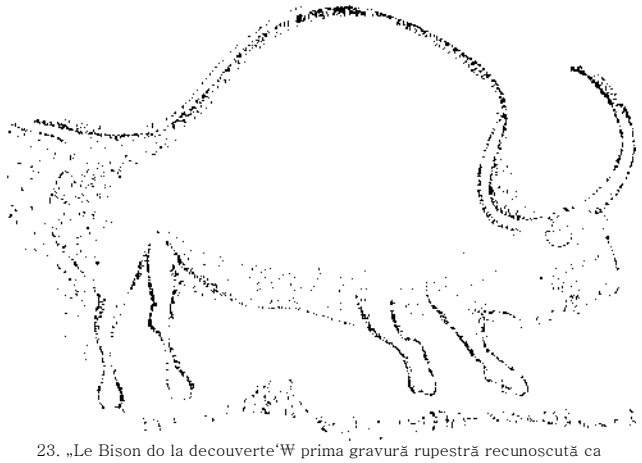
Ordinea ce domină arta parietală dezvăluie şi alte aspecte, anume in sensul că artistul paleolitic a utilizat toate cotloanele, cornişele şi fisurile sau stalagmitele în formă de labe sau boturi. „Ceea ce rămîne izbitor în această fantezie constă în faptul că este prinsă în forma sacră a figuraţiei şi că accidentul natural n-a trezit în spiritul pictorului sau gravorului decît subiectul care îşi putea găsi numai aici locul" (52 — p. 89).

Iată încă o linie argumentativă care vine să întărească tezele de bază ale savantului francez in chestiunea particularităţilor estetice ale artei preistorice (paleolitice), ideea în virtutea căreia — sub diferitele sale aspecte — arta paleolitică prezintă o anume coerenţă în timp şi spaţiu.

Acuitatea, calităţile vizuale obţinute prin minuţia observaţiei, ca şi îndemînarea manuaiă cerută şi dezvoltată

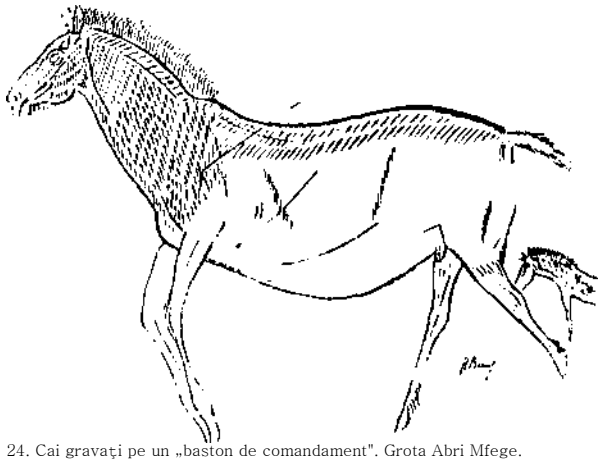
în condiţiile de viaţă ale popoarelor de vînători — toate aceste elemente stau la baza *realismului* care particularizează arta paleolitică. S-a impus necesitatea determinării, cu mai multă rigoare ştiinţifică şi precizie, a *naturii* acestui realism. Este problema căreia i s-a dedicat Luquet, omul de ştiinţă francez care, venind pe cărările psihologiei şi ale filosofiei a introdus în ştiinţa preistoriei conceptele de „realism vizual" şi „realism intelectual[11] (47).

Arta figurativa — prezentă în manifestările de artă ale •omului paleolitic — este prin esenţă realistă, întrucît — explică Luquet — îşi propune să creeze imaginile fiinţelor vii,



23. „Le Bison do la decouverte'W prima gravură rupestră recunoscută ca autentică. Peştera La Mauthe.

ale animalelor în particular, să obţină, altfel spus, „o reproducere asemănătoare[11]. Dar asemănarea imaginii cu obiectul sau cu fiinţa „de reprezentat[11] poate fi concepută în moduri diferite. în majoritatea cazurilor (fie că este vorba de artistul preistoric sau de artistul profesionist contemporan) asemănarea nu va fi căutată în reproducerea totală a detaliilor modelului, ci in alegerea, conştientă sau spontană, a unor



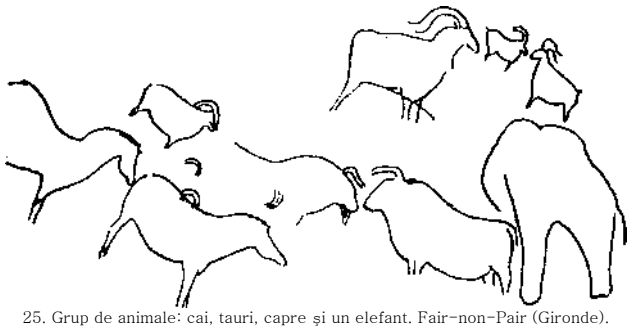
24. Cai gravaţi pe un „baston de comandament". Grota Abri Mfege.

clemente considerate ca esenţiale. Are loc, prin urmare, ura act de selecţic care antrenează neglijarea unor aspecte şi detalii. De exemplu: unii mamuţi din peşterile Combarelles şi Font-de-Gaume (Franţa) sînt desenaţi fără urechi, alţii fără ochi. Artistul paleolitic ţine să deseneze în chip expres săgeţile, dar neglijează să figureze pieptul animalului etc. Luquet recurge, în acest sens, la următoarea explicaţie,, anume că în caracterele modelului se pot distinge două mari categorii de elemente: cele care sînt vizibile din punctul de vedere ales şi cele care, deşi aparţin modelului şi pot fi percepute din alt unghi, nu sînt vizibile din punctul de vedere ales. Diferenţa provine de acolo că modelul are trei dimensiuni, în timp ce percepţia vizuală nu are decît două. Drept consecinţă, un cutare sau cutare caracter va fi reţinut şi subliniat în defavoarea altui caracter aparţinînd aceluiaşi model. O atare situaţie nu există pentru sculptură. Aşadar, „în timp ce în modelul sau în imaginea sculptată tot ceea ce se găseşte aici este vizibil succesiv, dar nu este vizibil simultan, In desen tot ce se găseşte aici este vizibil simultan, dar nimic din ceea ce nu este, nu este niciodată vizibil[11] (47 — p. 82).

12S

Din aceste condiţii inerente desenului rezultă imposibilitatea de a se putea figura dintr-o dată toate caracterele modelului. Artistul va fi nevoit, deci, să *aleagă* **pentru imaginea sa punctul**

de vedere de unde vor putea fi puse in evidenţă earacterele esenţiale. Din aceeaşi raţiune, artiştii primitivi (preistorici sau actuali) adoptă spontan, pentru desenele lor animaliere, „vederea din profil[14], iar pentru figurile umane (cu anumite excepţii) vederea din faţă. „Această tendinţă este atît de puternică Incît, în desenele ce reunesc mai multe fiinţe sau personaje, punctul de vedere ales pentru a le reprezenta nu este acela pe care I-ar cere relaţia firească a unora cu celelalte, ci acela care convine mai bine pentru ca

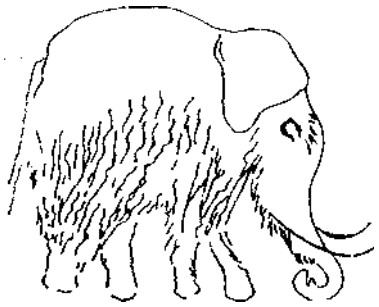


25. Grup de animale: cai, tauri, capre şi un elefant. Fair-non-Pair (Gironde).

reprezentarea fiecăruia să fie caracteristică" (47 — p. 82). Numai că asemănarea obţinută prin acest procedeu nu este decît parţială. Şi pe măsură ce artistul primitiv (preistoric) tinde să cuprindă cît mai multe detalii, el se loveşte constant de o dificultate insurmontabilă, anume că în timp ce modelul poate prezenta succesiv aspecte diverse, alternativ arătînd şi ascunzînd cutare sau cutare caracter, elementele figurate în desen nu pot fi decît simultane. Pus într-o atare situaţie, el va trebui să opteze: *sau să reprezinte ceea ce vede*, *sau* să *reprezinte ceea ce ştie* (47 — p. 82—83).

în acest punct al demonstraţiei sale, Luquet formulează ipoteza în virtutea căreia „există două mari tipuri de ase

mănare şi, prin urmare, două mari tipuri de realism, pentru că realismul caută să dea imagini asemănătoare: un *realism vizual*, care constă în a figura în desen numai caracteristici ale modelului care se pot percepe din punctul de vedere ales şi un *realism intelectual* care constă în a figura în desen toate caracterele pe care modelul le posedă efectiv; în primul caz, desenul este o impresie vizuală fixată, în al doilea, o definiţie exprimată prin linii în loc de a fi exprimată prin

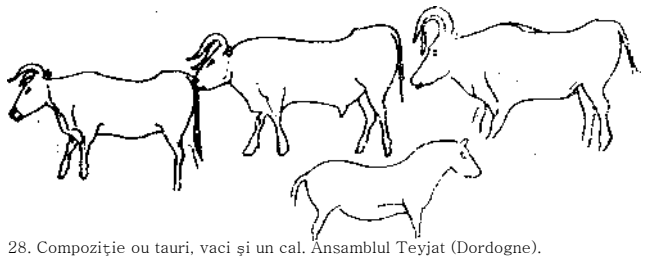


26. .Mamut. Arcy-sur-Cure. Yonne.

cuvinte[11] (47 — p. 84 — s.a.). Nu există nici o îndoială — apreciază Luquet — că arta paleolitică are drept caracter dominant realismul vizual.

Categoria de figuri considerată a fi expresia cea mai clară a „realismului vizual[11] o constituie „tablourile[11] sau „vederile de ansamblu[11], în care sînt reunite fiinţe diferite, cum ar fi, de exemplu, scenele cu oameni şi animale, scenele de vînătoare etc. In cazul animalelor figurate in grup sau izolat, „realismul vizual[11] se exprimă în fidelitatea cu care este redată atitudinea naturală a animalului sau mişcarea: fuga, saltul sau galopul. Dar manifestarea cea mai netă a „realismului vizual[11] — apreciază Luquet — este racursiul. Aici, într-adevăr, artistul alege printre diversele aspecte posibile ale modelului nu pe acelea care permit recunoaşterea cea mai uşoară, ci, dimpotrivă, pe acelea din care sau de unde se poate reprezenta aspectul cel mai insolit. Este, s-ar putea spune, substituirea *impresionismului prin caracteristic* (47 — p. 94).

Concepţia diametral opusă asupra asemănării, respectiv *^realismul intelectual*', este prezentă, într-un grad notabil, chiar în epoca în care „realismul vizual" atinge apogeul. (Arta figurativă a epocii Renului). Acest al doilea tip de realism prezintă anume particularităţi, şi în primul rînd aceea că apare, frecvent, în reprezentarea animalelor izolate.



28. Compoziţie ou tauri, vaci şi un cal. Ansamblul Teyjat (Dordogne).

„Un caracter al figurilor animale care permit să recunoaştem dacă autorul lor concepea realismul sub formă vizuală sau sub formă intelectuală este modul de reprezentare a membrelor şi a capului (coarnele şi urechile). Realismul vizual cere ca cele din al doilea plan să fie mascate de cele din primul plan; realismul intelectual cere ca ele să fie reprezentate şi să arate distinct" (47 — p. 98).

Insistînd asupra „poziţiilor care corespund exigenţelor realismului intelectual[11], Luquet indică drept exemplu edificator desenarea organelor interne: stomacul şi tubul digestiv la peşte, inima la elefant şi la alte animale etc. (vezi il. 27). In cazul acestor două tipuri de realisme, artistul trebuie să se decidă, conştient sau nu, între *opacitate* şi *transparenţă.* Întrucît organele interne sînt invizibile, „realismul vizual[14] nu le va reprezenta. Artistul respectă opacitatea conţinutului (a modelului) în desen. Dar cum aceste organe sînt reale şi fac parte, prin urmare, din esenţa modelului (peşte sau elefant), „realismul intelectual[44] va tinde întotdeauna să le figureze în dessn, „ca şi cum conţinătorul lor le-ar lăsa să se vadă prin transparenţă sau în virtutea unui soi de radioscopie[44] (47 — p. 103). S-au semnalat şi cazuri în care cele două forme de realism se conciliază. Dar, în general, în arta paleolitică, ele sînt forme de reprezentare diferite şi opuse.

Revenind la teza formulată iniţial, Luquet susţine, pe baza exemplelor acumulate, ideea *preponderenţei* „realismului vizual[44] în arta paleolitică, dar subliniază, de asemenea, faptul că şi „realismul intelectual[44] este reprezentat în largă măsură, atît în ceea ce priveşte figurarea elementelor invizibile din punctul de

vedere ales, cît şi prin figurarea elementelor totdeauna invizibile. Coexistenţa celor două tipuri de realism se va menţine pînă în epoca magdaleniană, epocă în care Paleoliticul atinge apogeul său artistic şi termenul său cronologic.

Concepţia lui G-H. Luquet cu privire la problemele *realismului* artei paleolitice — un punct de vedere fixat în definiţia celor două concepte prezentate mai sus — completează în chip fericit şi esenţial capitolul tradiţional al ştiinţei preistorice relativ la „estetica animală[44]. Valoarea poziţiei sale rezidă nu numai în faptul că pune în lumină fundamentele estetice (şi psihologice) pe care se sprijină „viziunea artistică" a omului paleolitic, dar şi în împrejurarea că ea are o bază solidă în fapte. Or, tocmai această bază solidă în fapte conferă ipotezei sale atributul verificabilităţii. Din unghiul de vedere prezentat, „viziunea" artistului preistoric primeşte, indiscutabil, o mai bogată complexitate. Mai întîi, întrucît îi surprinde un dinamism intern propriu. Al doilea, întrucît îi dezvăluie lanţul specific de semnificaţii într-o manieră adecvată rosturilor esenţiale care au animat-o. Argumentele sale sînt invocate constant de generaţia contemporană de preistoricieni, chiar dacă unii dintre ei vor găsi de cuviinţă să afirme şi să susţină că alte particularităţi decît realismul (sub cele două forme) ar putea fi considerate ca trăsături estetice dominante ale artei paleolitice.

Cercetătorul elveţian Siegfried Giedion, de exemplu, înţelege să afirme şi să demonstreze că, dimpotrivă, *abstracţia* particularizează şi defineşte în chip esenţial originea artei, arta preistorică în particular. In lucrarea sa *„Veternel prâ- sent. La naissance de Vart",* el susţine o demonstraţie axată pe ideea că „toate vîrstele sînt contemporane" *(Văernel present),* că *abstracţia* reuneşte, printr-un mare arc, arta omului preistoric şi arta contemporană.

„Arta contemporană s-a născut din nevoia unei expresii elementare. Artistul a plonjat în profunzimile experienţei umane. O veritabilă afinitate internă a apărut deodată între dorinţa omului de astăzi şi aceea a omului primitiv, care se manifesta în semne şi în simboluri pe pereţii cavernelor preistorice" (53 — p. 14).

Dar cum a putut să apară această „veritabilă afinitate internă" între epoci artistice atît de îndepărtate şi opuse prin spiritul lor, şi ce anume factori au îndrumat „dorinţa" omului preistoric, ca şi a omului contemporan, de a se exprima în semne şi simboluri ? Giedion invocă în acest sens anume „calităţi" ale spiritului uman.[1] Expresia artistică abstractă

[1] Vezi *supra,* Cap.: *De la simţul natural la simţul uman.*

– o *constantă* a artei, explică el — „nu implică pur şi simplu ideea unei continuităţi directe, ci mai degrabă o calitate a spiritului uman care lasă lucrurile să mocnească pe lungi perioade, pentru ca brusc să le trezească la o viată nouă“ (53 – p. 18).

Sub raport filosofic, dar, deopotrivă, şi estetic, acoperirea acestei prime premise fundamentale a lucrării semnalate ni se pare a fi cu totul insuficientă. Recursul abuziv la setul mereu extensibil al „calităţilor spiritului uman", deci la factori care — genetic şi în evoluţia lor istorică se impun a fi ei înşişi explicaţi — ne obligă la oarecare rezervă faţă de afirmaţia de mai sus. Nu vrem să facem aprecieri asupra imaginaţiei teoretice a cercetătorului elveţian, dar iată că şi *abstracţia* ■— tema centrală a cărţii — este explicată, genetic, în acelaşi fel. Abstracţia ar fi, prin urmare, „unul din elementele constitutive indispensabile în toate domeniile spiritului uman" (53 — p. 22). Iată un al doilea fapt care, dacă nu este discutabil, este mult prea general pentru a da seama în chip satisfăcător, sub raport estetic, de „veritabila afinitate internă[11] de care era vorba mai sus. Dar dacă felul în care Giedion îşi construieşte temeiurile filosofice şi estetice ale demersului său stîrneşte, hotărît, unele nedumeriri şi îndoieli, trebuie să recunoaştem că în cîteva din analizele sale particulare şi de amănunt este absolut indicat să-i urmăm.

Mai înainte este însă necesar să-i prezentăm poziţia de principiu în cîteva puncte pe care le considerăm a fi esenţiale.

Principala sa linie de atac este *naturalismul* sau, mai exact spus, teoriile care au susţinut sau dezvoltă teza *„priorităţii artei naturaliste*[11] în epoca paleolitică. Giedion se referă, în acest sens, la poziţia unor cercetători englezi, Hause şi Werworn (53 — p. 23). Luquet iese, indiscutabil, de sub această acuzaţie. Mai întîi, pentru că el nu vorbeşte de „prioritate[11], ci de „preponderenţa[11] realismului în paleolitic. S-a putut observa că Luquet nu recurge, în analizele sale, la termenul de „naturalism[11], pentru că chiar şi în cadrele artei paleolitice, „realismul[11] şi „naturalismul[11] desemnează două modalităţi diferite de expresie. Şi este cert că atunci cînd cercetătorul francez vorbeşte de „pudicitatea[11] omului paleolitic, el are în vedere tocmai absenţa manifestărilor naturaliste în arta acestuia. Al doilea, pentru că Luquet însuşi, referindu-se la *arta decorativă* specifică paleoliticului, atrage atenţia asupra unor procese de tranziţie, anume asupra trecerii *de la decoraţie la figuraţie* şi *de la figuraţie* la *decoraţie şi abstracţie.*

Schema explicativă generată de teza *„priorităţii artei naturaliste*[11], anume că acest tip de artă ar corespunde popoarelor de vînători, iar arta preistorică de *tip abstract* ar corespunde organizărilor agricole omogene, este, pe drept cuvînt, suspectată de Giedion. Argumentul invocat este irefutabil: „teoria că vînătorul, ca observatorul cel mai

pătrunzător, devine naturalist în arta sa, şi că sedentarul, ocupat într-o manieră mult mai pasivă ar tinde către formele abstracte este contrazisă de fapte, pentru că vînătorul însuşi, la sfîrsitul epocii glaciare, transforma lucrurile în abstractii" (53 – p. 39).

Cu privire la această chestiune trebuie să observăm că Siegl'ried Giedion, ca şi ceilalţi preistoricieni contemporani incriminează, de fapt, exclusivismele şi rigidităţile, derivarea directă şi imediată a unui tip de artă dintr-un anume tip de ocupaţie. Ceea ce este un act perfect îndreptăţit, după cum temeinic justificată se dovedeşte a fi şi teza, potrivit căreia arta vînătorului este *„preponderent* realistă[11] (şi nu „naturalistă[11]) în timp ce arta agricultorului este *„preponderent* abstractă[11].

Cum se explică însă înverşunarea lui Giedion împotriva interpretărilor estetice de tip „naturalist,[11] date artei preistorice ? Nu cumva este vorba de o confuzie terminologică în sensul că „realismul[11] şi „naturalismul[11] ar fi, în viziunea cercetătorului elveţian, noţiuni echivalente ? Nu avem motive să credem că el a putut să cadă în această capcană, pentru că „naturalismul[11] primeşte o accepţie foarte clar formulată, anume din unghiul viziunii artistice de tip „pers- pectivist[11].

„Arta primitivă nu a fost niciodată naturalistă. Nu a existat artă naturalistă în preistorie[11], pentru că „arta naturalistă, aşa cum o cunoaştem, este o artă care imită aparenţele lucrurilor, dar nu aşa cum sînt ele în realitate, ci aşa cum apar ele la un moment dat din punctul de vedere al unui spectator. Acesta este efectul perspectivei. Or, nimic asemănător nu există în preistorie[11] (53 — p. 27).

Conceptul de „naturalism[11] este legat, deci, de problematica „perspectivei[11] (clasice europene). Considerată din acest unghi, reacţia cercetătorului elveţian are deplină acoperire, pentru că în „compoziţiile[11] artei rupestre paleolitice nu există nici un fel de preocupare pentru perspectivă în sensul ei clasic european. Dealtminteri, aceasta este concluzia logică ce rezultă şi din modul în care Luquet a definit şi a operat cu conceptele de „realism vizual" şi „realism inte- lectual". Dar dacă arta preistorică nu poate fi, pe drept cuvînt, particularizată sub raport estetic prin recurs la conceptul de „naturalism[11], oricare ar putea fi accepţia aleasă, care ar fi termenul cel mai potrivit pentru a-i putea surprinde identitatea ? „*Abstracţia* — consideră Giedion — *coincide cu naşterea artei"* (53 — p. 78). întrebarea ar fi aceasta: ce sensuri poate primi „abstracţia[11] la începuturile activităţii artistice a omului, şi cum trebuie să înţelegem, în general, această propoziţie ?

Din mai multe accepţii posibile ale noţiunii „abstracţie[11],

Siegfried Giedion insistă şi operează cu două dintre ele:

1. *Abstracţia in formă de semn şi simbol.* „Abstracţia este legată de simboluri. *Abstracţie şi simbol* sînt aproape inseparabile si se condiţionează. Abstractia este proiecţia vizi-

e a

'i9. Teme geometrice. Laugerie-Basse. Dordogne.

bilă a unui simbol: nu întotdeauna, dar în majoritatea cazurilor[11] (53 — p. 22).

2. *Abstracţia prin simplificarea şi concentrarea unei forme naturale, ca operaţiune de concentrare asupra esenţialului.* Din aurignacian şi pînă în civilizaţia Summer „abstracţia semnifica distilarea de elemente esenţiale din multiplicitatea aspectelor formei[11] (53 — p. 22).

In legătură cu această a doua accepţie a noţiunii „abstracţie“, avem impresia că Giedion speculează teoria lui Luquet, cumulînd notele „realismului vizual[11] şi ale „realismului intelectual[14] sub noţiunea mai generală, şi de aceea vagă, de „abstracţie[11]. Afirmaţia noastră se întemeiază pe faptul că, particularizînd a doua accepţie a noţiunii „abstracţie[11], Giedion se referă cu predilecţie la *contur*, „la procesul de abstracţie care parcurge o lungă serie de gradaţii, pornind de la o formă uşor recognoscibilă pînă la o fiinţă total incomprehensibilă. Abstracţia de acest tip se manifestă in ciclul artei magdaleniene, în mezolitic şi neolitic[11] (53 — p. 22). Şi încă o împrejurare ar mai putea fi adusă în sprijinul afirmaţiei noastre, anume aceea că, pentru formele animale, caracterele „realismului intelectual[11] au fost adunate sub noţiunea de „pespectivă răsucită[11], de exemplu atunci cînd corpul animalului este desenat din profil, dar coarnele şi copitele sînt arătate din faţă. Giedion se referă în continuare — întărindu-ne argumentul — că „în arta magdale- niană se recunoaşte adesea, cu exactitate, specia animală reprezentată, întrucît totul a fost concentrat într-un simplu contur, foarte apropiat de natură. Dar această artă — continuă el — nu este naturalistă în sensul de a face să apară obiectul ca şi cum ar fi văzut dintr-un singur punct de vedere[14] i(53 — p. 27). Iată de ce considerăm că Luquet este prezent în temeiurile lucrării lui Giedion.

Abstracţia, am văzut, constituie în vederile sale trăsătura distinctivă esenţială a artei omului preistoric. Origi-

30. Gravură a unui felin. Tiaret. Algeria.

nalitatea indiscutabilă a demersului preconizat de Giedion rezidă, în primul rînd, în analiza aprofundată, uneori adusă la detaliu, a *abstracţiei* pe toată întinderea epocilor artistice preistorice şi

în toate formele ei de manifestare. Sînt analize dense şi documentate, subliniate uneori în chip fericit prin trimiteri la configuraţia stilistică a artei contemporane. Este, cum observam, *leit-motiuul* lucrării.

Prima chestiune importantă pusă în discuţie este aceea a *conturului in arta primitivă.* Giedion urmăreşte evoluţia conturului în etapele cele mai importante, începînd cu schiţa cea mai primitivă, apoi cu desenul cei mai suplu şi mai bine articulat şi sfîrşind cu expresiile magdalenianului, spaţiu de experienţă în care „conturul corpului este adus la un racursiu

31. Desen pe argilă al unui cerb gigant. Peştera Peoh-Merle.

magistral[1]* (53 — p. 38). Paragraful consacrat *tipurilor de abstracţie* în arta preistorică reţine însă atenţia prin caracterul său mult prea cuprinzător. Sub acest titlu generic este cuprinsă întreaga gamă a mijloacelor de expresie specifice artei preistorice pînă către începutul epocii fierului, gamă compartimentată în patru tipuri. Primul — şi „cel mai cu- rent" — ar putea fi particularizat prin concentrarea şi simplificarea formei naturale, un animal, de exemplu. „Acesta este caracterul determinant cel mai răspîndit al artei primitive şi cuprinde arta aşa-zis naturalistă a epocii magda- leniene" (53 — p. 29).

32. Doi cai gravaţi, cu capetele detaliate. Peştera Trois-Freres.

Aşadar, după afirmaţia categorică în virtutea căreia „arta preistorică nu a fost niciodată naturalistă[11] şi că în „preistorie nu a existat artă naturalistă[11], Giedion introduce afirmaţia contrară, dar sub o altă acoperire. Ni se pare limpede că el nu mai operează aici cu conceptul „artei naturaliste[11], înţeleasă ca expresie a efectului de perspectivă, ci cu ideea de „artă realistă[11] a lui Luquet, cu sensul pe care acesta îl dă noţiunii de „realism vizual[11]. Avem a face, evident, cu o inconsecvenţă în modul de a utiliza conceptele, ceea ce dovedeşte însă, cu prisosinţă, că identitatea estetică a artei preistorice nu poate fi surprinsă prin recurs la un termen caracterizant unic, cum ar fi „arta naturalistă[11] sau „abstracţia[11], indiferent ce nuanţe s-ar mai putea alătura acestor termeni.

Al doilea tip de abstracţie „se întîlneşte în întrebuinţarea unor forme care nu există în natură şi care sînt investite cu un sens simbolic cunoscut numai de iniţiaţi[11]. Al treilea se referă la „concentraţia reprezentărilor recognosci-

33. Cap de ren. Teyjat. Dordogne.

bile cu simboluri abstracte[11]. In sfîrşit, cel de- aî patrulea tip se leagă de faptul că „nevoia de a concentra şi de a simplifica este împinsă atît de departe, încît subiectul original nu mai. este recognoscibil celui neiniţiat. Este vorba de o îndepărtare extremă de forma naturală ...“ (53 — p. 29).

Că şi aceste tipuri de abstracţie comportă evidente echivocuri şi prea mari lărgimi, nu mai încape îndoială. In cel de al treilea tip, de exemplu, sînt incluse „hibridizările[11], adică ceea ce Giedion numeşte „compenetraţia reprezentărilor recognoscibile cu simboluri abstracte[11] (53 — p. 29). Aceasta este însă o formă de expresie care nu intră prea uşor sub cupola noţiunii „abstracţie[11], aşa cum o înţelege Giedion. Dar el va repeta mereu că „abstracţia este o constantă a spiritului uman şi că timp de secole ea a rămas o pură potenţialitate (în artă, bineînţeles), dar către 1910 *tipurile înseşi* ale abstracţiei proprii artei primitive apar din nou[11] (53 — p. 42).

Lăsînd de o parte faptul că în interpretările de ordin filosofic şi estetic el urmează şi traduce — efectiv — în, analiză conceptul worringerian al „abstracţiei[11], modul în care concepe însă „corespondenţele[11] (din unghiul celor patru tipuri de abstracţie) dintre arta abstractă contemporană şi arta epocilor preistorice vine să ne întărească încăodată

convingerea că el pare a fi mult prea adînc marcat de „mişcarea abstracţionistă“ contemporană pentru a nu forţa motivarea acestor „corespondenţe[11], traiectorii, desigur, interesante, dar care trebuie considerate doar în valoarea lor de simple „corespondenţe[11] şi nimic mai mult. în spatele unor secvenţe analitice se observă cu uşurinţă, de asemenea, faptul că modul de a privi deschiderile problematice şi detalierea acestora, într-un cuvînt, aspectele nebănuite şi adesea inedite (în raport cu alte cercetări mai recente) ale artei preistorice sînt rezultatul firesc al unei sensibilităţi care problematizează mişcîndu-se dinspre arta zilelor noastre înspre cîmpurile preistoriei. Din încercarea sa de a surprinde şi defini particularitatea estetică distinctivă a artei preistorice sub notele, mai degrabă contemporane, ale conceptului de „abstracţie[11] este, credem, indicat să reţin' cel puţin trei idei.

Mai întîi, că evoluţia artei preistorice spre abstracţie a constituit un proces implacabil şi că, din acest unghi, teoriile care au văzut aici „degenerescenţă[11] sau „convenţionalism[11] sînt, indiscutabil, false. A doua idee ar fi aceasta: dobîndirea şi creşterea abilităţii în transpunerea expresiei artistice abstracte va avea de jucat un rol deosebit de important în trecerea sau în invenţia scriiturii pictografice. Din acest punct de vedere, poziţia sa se apropie de aceea a lui II. Breuil şi a antropologului francez Andre Leroi-Gourhan. In sfîrşit, încă o idee pe care am dori s-o subliniem (şi care ne aminteşte, sub un anume aspect al ei, de Georg Lukâcs) priveşte modul în care mîna este interpretată ca simbol magic. „Mina formează, construieşte obiecte ce conferă omului o putere ce depăşeşte cu mult forţa ei înnăscută: unelte, arme, pe scurt toate producţiile care permit o existenţă diferită de aceea a animalului. în consecinţă, a atribui reprezentării mîinii, organul capabil de cea mai mare dexteritate, o forţă deosebită şi o semnificaţie magică, pare aproape evident[11] (53 — p. 77). Vezi in acest sens ii. 9.

In general, modul în care Giedion a circumscris şi determinat caracterele estetice ale artei preistorice nu a putut asigura, întotdeauna, concluzii fecunde (carenţele punctului de plecare). Poate că ferma sa voinţă de a fi original I-a condus spre evidente exagerări, dar este dincolo de orice îndoială că *tendinţa spre abstracţie* constituie una din trăsăturile estetice distinctive ale artei preistorice.

34. Evoluţia stilistică a capului de cal.

Valorificind descoperirile lui Breuil, precum şi modul de abordare (psihologic) şi, de asemenea, ideile lui G.-IL Luquet, cercetătorul elveţian Edmoncl Breuer propune o interpretare mai suplă şi mai nuanţată asupra complexului stilistic paleolitic. El anticipează, clar, poziţia mai solid articulată avansată de Andre-Leroi Gourhan în această chestiune şi depăşeşte în chip evident exagerările şi rigidităţile, tezele oarecum preconcepute prezente în lucrarea citată a lui Siegfried Giedion.

Dacă motivele şi semnificaţiile artei preistorice exclud o determinare exactă şi sigură, fenomenul stilului — observă Edmond Breuer — ne permite să plecăm de la o bază solidă. Stilul este aspectul cel mai pozitiv, în sens de *obiectiv*, dintre toate aspectele artei preistorice, fapt care îngăduie reluarea — din diferite unghiuri a descrierilor şi clasificărilor. Ce se înţelege însă prin „sfi7“ ? Un mod de a face, de a plăsmui o imagine artistică, act care se exprimă printr-un raport între opera de artă şi un model al lumii fizice sau în absenţa acestuia. O atare accepţie a stilului — consideră omul de ştiinţă elveţian — îngăduie o înţelegere mai adecvată a relaţiei dintre stilurile

artistice ale artei preistorice şi atitudinea psihologică specifică omului acestei epoci faţă de mediul său fizic.

Dsmersul său este, deci, îndreptat in sensul unei analize psihologice a elementelor stilistice propii operelor de artă preistorice. Este vorba de o analiză care îşi ia ca punct de plecare polaritatea *percepţie-invenţie* (54 — p. 77). Aceasta înseamnă că reprezentărilor imitative le corespund o „*atitudine psihologică perceptivă*", iar reprezentărilor abstracte sau imaginative o „*atitudine psihologică inventivă*", creatoare şi autonomă. între aceşti poli se inserează cazurile intermediare, adică, „*atitudinea perceptiv-inventivă*" sub două forme: „*stilul combinaţiilor inventive*" şi „*stilul transformărilor inventive*[11].

în sfera noţiunii de *stil perceptiv,* Breuer include toate „reprezentările realiste" ale paleoliticului. Sub acest termen <■1 reuneşte, de fapt, analizele stilistice efectuate de Breuil, (/u'lailhac şi Luquet, deci „estetica animală" realistă a paleoliticului. (Vezi în acest sens il.: 6,10, 23, 24, 25, 26).

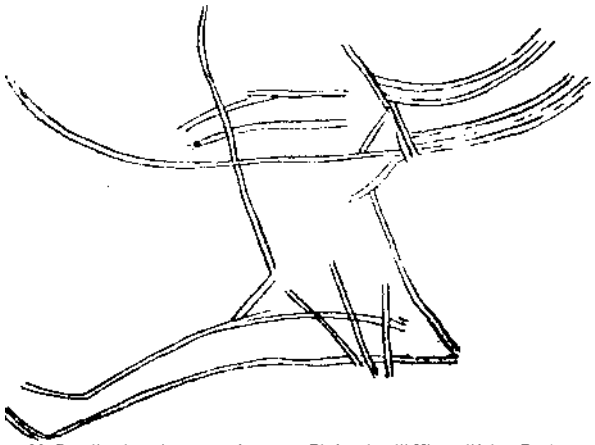
Alături de reprezentările cu tendinţă realistă, coexistă *„stilul inventiv pur",* adică reprezentările abstracte, geometrice şi, în general, imaginative. (Vezi il. 29).

„în timp ce stilul perceptiv porneşte de la lumea fizică pentru a o imita, stilul inventiv porneşte de la omul însuşi pentru a crea o nouă lume, născută în planul interior al reprezentării mentale şi pentru a se manifesta apoi pe planul exterior al repezentărilor grafice sau sculpturale" (54 — p. 78).

Stilul perceptiv-inventiv cunoaşte două forme: a) combinări de elemente perceptive eterogene şi b) transformările artistice ale modelului fizic. în prima formă a acestui al treilea stil artistic paleolitic intră — potrivit lui Breuer — *„personajele hibride*". Artistul recurge aici la elemente reale, perceptive, dar pe care le combină într-o manieră arbitrară. (Vezi il. 7). O atare modalitate ar putea fi considerată ca un prim pas în direcţia desprinderii viziunii artistului paleo-

35. „Scena", „Femeia cu eorn" şi „Femeie ţinînd un obiect". Laussel. Dordogne.

litic faţă de modelul fizic aşa cum natura îl oferă percepţiei, în cea de a doua formă a sa, stilul *perceptiv-inventiv* include *„personajele groteşti*personaje a căror faţă este umană, dar ale căror trăsături sînt disproporţionate în raport cu ansamblul. Exemplificînd, Breuer invocă statuetele care au primit denumirea de *Venus aurignaciene.* Tot în cadrele acestui stil intră personajele „voit incomplete[11] şi „reprezentările parţiale[11]. în asemenea cazuri, artistul paleolitic procedează la o transformare a modelului fizic. Interventia sa



30, Detaliu al unui vînător fără cap. Plafonul sălii Hieroglifelor. Pech-Merle.

este aici una activă, întrucît este vorba de o „reproducere modificată", deci parţial autonomă. Activitatea creatoare constă, în cazul „personajelor groteşti", în modificarea proporţiei părţilor, iar în cazul personajelor „voit incomplete" şi a „reprezentărilor parţiale", în selecţia părţilor de reprezentat sau de omis. Acele „Venus" preistorice — explică Breuer — dezvăluie, concomitent, ambele caractere: disproporţia anumitor părţi ale corpului (cum ar fi bazinul, sînii sau fesele) şi omisiunea altora: mîinile sau trăsăturile feţei. Arta paleolitică se caracterizează prin prezenţa: 1) stilului perceptiv pur, 2) a stilului inventiv pur şi 3) stilului perceptiv-inventiv sub cele două forme: ale combinaţiei şi transformării. Aceste trei stiluri constituie, în spiritul concepţiei lui Edmond Breuer, complexul stilistic al artei paleolitice. El va sublinia, ca şi Breuil sau Luquet, că „stilul perceptiv este cel mai dezvoltat în reprezentarea animalelor. Reprezentările umane sînt dominate de stilul *perceptiv- inventiv* în cele două forme (combinatorie şi transformatoare), iar stilul inventiv se manifestă în ornamentele simple şi în

37. Cm. La Madcleine. Dordogne.

semnele de forme variate cu caracter abstract'si poate simbolic" (54 - p. 79).

Trecînd la particularizarea complexului stilistic propriu şi specific epocii neolitice, Breuer observă că aici se va putea observa, în primul rînd, prezenţa stilului inventiv pur în formă eA^oluată (ceramica în special) şi absenţa cvasi-totală a stilului perceptiv pur. în această mare epocă de artă, se accentuează elementul inventiv în stilul *perceptiv-inventiv*, astfel încît forma transformată să se poată dezvolta pînă la a deveni „stil schematic" — caracteristica însăşi a artei neolitice. In cadrele acestui stil, în mai mare măsură decît în oricare altul, intervine — spune Breuer — „imaginaţia autonomă" a omului.

„Omul însuşi a inventat formele pe care nu le-a mai împrumutat naturii. El a devenit cu adevărat creator de forme noi şi de materii noi. Gradual, în decursul vîrstelor

--- - 38.Pr-ofile umane bestializate.Commarque. Dordogne.

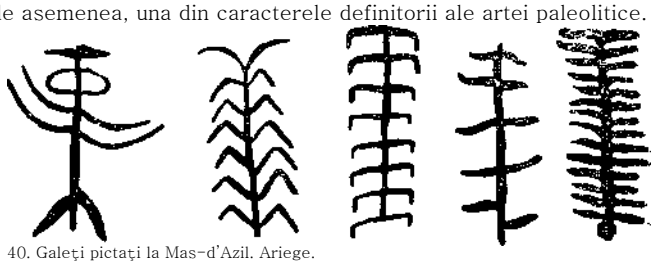
lilice, omul s-a eliberatele sugestia formelor emanînd di», mediul său fizic, pentru a-i impune, la rîndul său, forme născute nu in natură, ci în el, in planul reprezentării mintale[11] (54 — p. 81). Acesta ar fi unul din caracterele generale ale reprezentării psihologice specifice omului preistoric, „caracter care se exprimă prin trecerea de la o atitudine predominant perceptivă la o atitudine predominant'inventivă[11]. Pe un alt plan, Rene de Saint-Perier generalizează, implicând şi el ideea *inventivităţii:* evoluţia capacităţii de concepţie şi de fabricaţie dela piatra cioplită la metal, de la instrumentul de silex la arma decorată, de la utilajul confecţionat din os la cel fabricat din fier[11] (54 — p. 83).

Prin urmare, subiectul de predilecţie ai artistului paleolitic il constituie *animalul.* Este trăsătura fundamentală a artei preistorice (paleolitice .în special).

O a doua particularitate definitorie este dată de *marea diversitate a reprezentărilor.* Se disting, astfel, „operele f'igurative", în grupul cărora intră obiectele sau fiinţele reale. Se întîlnesc apoi asamblaje de linii fără semnificaţie aparentă, săgeţi, harpoane şi diferite semne de factură geometrică („tectiforme"), apoi figuri umane — feminine în special —, figuri

semi-umane, animale fără cap, figuri antropomorfe (deghizări ceremoniale), scene de vînătoare şi de război, scene ale vieţii cotidiene, ceremonii rituale etc.

Prezenţa masivă a decoraţiei şi podoabei, forme de artă esenţial înrudite, dar care diferă în funcţie de obiect (prima se aplică unor obiecte materiale, a doua corpului uman) constituie, de asemenea, una din caracterele definitorii ale artei paleolitice.



40. Galeţi pictaţi la Mas-d'Azil. Ariege.

Omogenitatea ar constitui o altă particularitate. Lăsînd de o parte diferenţele de natură sau de tehnică, operele paleolitice formează un ansamblu omogen, în sensul că motive identice au fost determinate atît în arta mobilieră, cît şi în arta parietală. Această particularitate — *omogenitatea* — este proprie, deopotrivă, şi artei podoabelor şi artei decoraţiilor.

Să mai adăugăm *diversitatea tehnicilor.* Omul acelor foarte îndepărtate timpuri a inventat — şi stăpînea efectiv — tehnicile gravurii, sculpturii şi picturii. Care anume dintre aceste tehnici au fost anterioare faţă de altele nu prezintă, în contextul nostru, un prea mare interes. Mai important ar fi de reţinut ideea că „articularea[11] acestor tehnici poate fi considerată ca un fapt de înaltă probabilitate şi că eventualitatea nu trebuie exclusă din studiul tehnicilor artei preistorice. Acele de silex sau de os, dălţile, ciocanele de piatră compuneau trusa necesară încrustărilor, trasării contururilor sau basoreliefurilor de mai mic sau de mai mare format. Paleta coloristică, de asemenea, era destul de bogată r negrul de cărbune, diferite materii conţinînd magneziu, galbenul şi ocrul cu diversele sale nuanţe de roşu etc.

Deosebit de revelatorie s-a dovedit a fi însă analiza stilistică a artei preistorice. Iar aceasta nu numai pentru că oferă o bază solidă interpretării ei din punct de vedere estetic, ci şi pentru că îngăduie înţelegerea mai adecvată — dia unghi

psihologic — a modului în care omul preistoric se raporta la mediul său fizic şi spiritual. Cercetarea stilistică iniţiată de Gourhan sau Breuer, de exemplu, deschide, pe

ele altă parte, noi drumuri de orientare în complexul stilistic preistoric, căi mai suple şi mai cuprinzătoare de interpretare a semnificaţiilor.

Acestea sînt, în linii generale, caracterele artei preistorice •(paleolitice), cel puţin cele pe care ni le oferă materialul pînă acum acumulat. Să consemnăm aici că cele mai multe din ipotezele interpretative, din „raţionalizările[11] şi „sistematizările[11] relative la semnificaţiile artei preistorice işi extrag pertinenţa — după cum vom vedea — din studiul şi din integrarea acestor particularităţi.

IPOTEZE INTERPRETATIVE CU PRIVIRE LA SEMNIFICAŢIILE ARTEI PREISTORICE

Primele descoperiri arheologice care atestau cu certitudine existenţa unor manifestări de artă aparţinînd timpurilor preistorice s-au reflectat în mod diferit cu deosebire în gîndirea şi în viziunea generaţiei de naturalişti, arheologi, filosofi şi antropologi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea'. întrebările ce se puneau, cu tot mai multă insistenţă, în legătură cu semnificaţia artei preistorice — mai cu seamă din momentul descoperirii grandioaselor „saloane" decorate din grotele paleolitice — au primit răspunsuri repartizate în linii generale, în două mari serii de ipoteze (55).

Prima serie, de inspiraţie şi de viziune naturalistă, a acreditat ideea în virtutea căreia arta omului preistoric trebuie înţeleasă pur şi simplu ca expresie a unui gust artistic surprinzător de evoluat. Această ipoteză a fost formulată pentru prima oară de Lartet, un naturalist francez interesat să aducă probele trebuincioase pentru a demonstra contemporaneitatea omului cavernelor cu mamuţii şi renii şi, în general, cu fauna de la sfîrşitul erei quaternare. Or, imaginile de mamuţi şi reni încrustate pe plachete de os sau de piatră de mic format constituiau pentru el proba incontestabilă a acestei contemporaneităţi (55 — p. 35). Lartet aduce, în plus, argumentul „timpului liber", în sensul că vînătoarea şi pescuitul satisfăceau cu

prisosinţă nevoile vitale ale omului preistoric pentru ca acesta să se poată dedica unei activităţi artistice în sine, dezinteresate.

în linii mari, ipoteza „artei pentru artă“ a fost urmată, fără grija unui mai riguros discernămînt, de majoritatea preistoricienilor de la sfîrşitul secolului trecut. 0 împărtăşesc mai întîi francezii Peccadeau de Lisle şi Piette, apoi Girod şi Massenat. într-o lucrare dedicată artei vîrstei renului, Piette formula ideea în virtutea căreia arta preistorică debutează prin ronde-bosse, se continuă prin basorelief şi ajunge la gravură. Menţionăm aici, in treacăt, faptul că, în ceea ce priveşte evoluţia internă a artei preistorice, punctele de vedere formulate în epocă nu au reţinut sugestia lui Piette. Ea confirmă încăodată doar faptul că pe atunci domina autoritar teza caracterului pur artistic al operelor de artă create de omul primitiv.

Curînd însă cercetările au început a primi şi o altă orientare. O primă ipoteză de inspiraţie şi de temei *etnologic* a fost conturată în 1865 de englezul John Lubbock, dar şi el adoptă, pînă la urmă, termenii ipotezei lui Lartet, aşadar argumentele punctului de vedere naturalist. Că explicaţia naturalistă cucerise spiritele epocii o dovedeşte limpede, în afară de cazul lui John Lubbock, încercarea cercetătorului american E. B. Tylor, care, tot în 1865, atrăgea atenţia asupra faptului că desenele, arta omului preistoric în genere, ar putea avea drept temei ideea sau credinţa că între obiect şi imaginea sa ar exista o legătură reală, şi că graţie acestei legături este posibil să se acţioneze asupra animalului real acţionind asupra imaginii lui desenate, sculptate sau gravate. Tylor a fost, aşadar, primul cercetător care, în plină dominaţie a interpretărilor de tip naturalist, contura ipoteza •semnificaţiei magice a artei preistorice. Numai că în contextul spiritual dat, schiţa sa interpretativă a trecut cu totul neobservată.

Cu un deceniu şi ceva mai tîrziu, în 1876, Emilie Gar- tailhac bănuieşte că arta omului preistoric ascunde anume „secrete" şi „mistere" şi că presupusul său „gust estetic" înnăscut şi desăvîrşit exprimat ar putea ascunde sensuri, motive şi scopuri care ne scapă. Cartailhac intuieşte, deci, existenţa unor sensuri şi semnificaţii aparte în manifestările de artă ale omului preistoric, dar nici el nu va depăşi mentalitatea epocii sale, respectiv interpretarea pur estetică a operelor de artă preistorice. Pe o aceeaşi direcţie de interpretare se înscrie un alt cercetător francez, Mortillet, dar cu alte argumente. El consideră că gratuitatea, caracterul dezinteresat al artei preistorice demonstrează şi faptul, deosebit de important in economia ipotezei sale, că omul qua- ternarului nu avea sentimente sau noţiuni religioase, că arta sa naturalistă —■ o artă care căuta o strictă imitare a naturii — demonstra cu prisosinţă *non-religiozitatea* omului preistoric, în legătură cu interpretarea propusă de Mortillet, reputata cercetătoare franceză Annette Laming-Emperaire observa, cu deplin temei, că poziţia acestuia trebuie

abordată şi înţeleasă în contextul marelui val antireligios şi anticlerical de la sfîrşitul secolului al XlX-lea (55 — p. 72—73). Dar nu fără a observa că „gratuitatea" intuită de Mortillet avea să fie totuşi, într-un anume fel, confirmată.

A doua serie de ipoteze începe a se cristaliza odată -oi descoperirea cavernelor preistorice, descoperiri care au impus alţi termeni, alte probleme, o altă viziune şi cu totul alte moduri de interpretare a semnificaţiilor artei preistorice. Mai întîi, întrucît materialul documentar s-a îmbogăţit şi s-a diversificat enorm în raport cu foarte puţinele şi singurele plachete de piatră sau de os gravate pe baza şi în jurul cărora au pivotat interpretările primilor cercetători (Lartet, Peccadeau de Lisle, Piette, Massenat, Mortillet şi alţii). Grotele preistorice, cu „saloanele" lor de bizoni şi <le reni, gravaţi sau pictaţi în roşu sau negru, deschid o altă perspectivă şi schimbă radical unghiul de percepţie, modul •de a primi şi interpreta fenomenul. Se intensifică, astfel, studiile etnografice în scopul de a descifra structurile spirituale ale „mentalităţii primitive". Lucrările unor Gabriel Tarde, Levy-Bruhl, Durkheim, Frazer sau Bergson vor avea de adus date şi elemente noi în ceea ce priveşte, mai cu seamă, *natura* magiei şi a religiei, semnificaţiile sacrificiilor, structurile înseşi ale societăţilor primitive în genere. James Frazer, de exemplu — asupra concepţiei căruia ne vom opri imediat — lansează termenul de *totemism*, termen îmbrăţişat, de asemenea, şi de Emile Durkheim. O întreagă pleiadă de cercetători, arheologi, antropologi, etnologi şi filosofi deschid „epoca marilor controverse" asupra animismului, totemismului şi fetişismului etc., o epocă ale cărei excelente spirite analitice se străduiau să dea un răspuns întrebării dacă respectul şi cultul sufletelor strămoşilor a fost sau nu primordial, sau dacă un atare cult a fost precedat de unul

dedicat „forţelor naturii[11] etc. Noile concepte — *magia* şi *totemismul* — întreţin şi promovează tendinţa de reînnoire a teoriilor în perspectiva datelor şi documentelor care se acumulaseră, în ritmuri pe care nimeni nu le putea bănui pînă atunci, către sfîrşitul secolului al XIX-lca.

Primul cercetător care a iniţiat o altă interpretare a semnificaţiilor artei preistorice a fost Salomon Reinach. La începuturile activităţii sale, Reinach nu depăşise — în ceea ce priveşte arta preistorică — ideea „artei pentru artă[11], a unei „arte" de lux[11], creată de populaţii care dispuneau de timp liber, o artă ce relevă, desigur, „abilitate[11] şi „gust'Ş chiar „fantezie[11], dar şi multă „neglijenţă[11] şi „stîngăcie[11]. în anii de început ai secolului nostru, în 1903, el va publica însă un studiu răsunător — *Artă şi magie* — studiu în care, pentru prima oară, era expusă în chip detaliat interpretarea magică a figurilor de animale din peşterile paleoliticului. El constată, mai întîi, că animalele reprezentate pe pereţii grotelor- sînt în exclusivitate animalele care constituiau, zi de zi, hrana populaţiilor de vînători. Hienele şi şerpii, de exemplu, animale care nu constituiau vînatul, sînt reprezentate foarte rar sau deloc. (Ulterior s-au descoperit însă reprezentări de lei, de urşi şi de alte animale primejdioase pentru om, dar acest fapt nu-i infirmă ipoteza. Aceste imagini par a arăta că oamenii paleoliticului doreau să le alunge din preajma lor prin procedee magice. Annette Laming-Emperaire dă ca probabil faptul că unei „magii de vînătoare[11] să-i fi corespuns; o „magie de destrucţie[11]).

Apelînd la datele etnografiei, Reinach consemnează că una din ideile larg răspîndite la popoarele primitive istorice este aceea a „influenţei de ordin magic[11] pe care posesorul unei imagini de antilopă, să zicem, o poate avea asupra animalului „antilopă[11] în carne şi oase. Era pusă astfel în valoare ideea că arta preistorică „nu putea fi ceea ce este ea pentru popoarele civilizate, un lux sau un joc, ci expresia unei religii foarte grosiere, dar foarte intensă alcătuită din practici magice avînd ca unic obiect procurarea hranei cotidiene[11] (55 — p. 74). Arta vîrstei Renului nu a putut avea, prin urmare, un caracter dezinteresat. Condiţiile de viaţă ale omului preistoric accentuau cu precădere latura practică a activităţii lui artistice. Formele generate de oamenii acestei «poci aveau, înainte de toate, un rol practic şi drept stimulent o „operaţie magică". Omul primitiv, din toate regiunile şi din toate epocile, a realizat cumva ideea că reprezentarea unei fiinţe, ca şi evocarea ei prin sunet sau cuvînt, •conferă autorului ei capacitatea de a o stăpîni, de a o ţine •sub puterea sa. întreg efortul de reprezentare a „lumii ani- male", pe de altă parte, era strict subordonat unui „act practic", anume ca prin reprezentare să le captureze sau ■să le favorizeze înmulţirea. Expresia „magia artei" — conchide Reinach — trebuie luată *ă la*

lettre în sensul că artiştii erau în primul rînd vrăjitori. Umanitatea — explică el — nu a rămas pasivă în prezenţa miilor de forţe spirituale -de care se credea înconjurată. „Pentru a acţiona, împotriva lor, pentru a le îmblînzi şi supune, pentru a le subordona scopurilor sale, ea a găsit un auxiliar în falsa ştiinţă care este mama tuturor adevăratelor ştiinţe, magia . . . Gratie magiei, omul trece la ofensiva contra lucrurilor . . ." <55 - p. 32).

O ipoteză larg comprehensivă şi ştiinţificeşte aprofundată, coerentă şi solid documentată a elaborat Henri Breuil, omul de neobişnuită pasiune, care a adus ştiinţa preistoriei la forma ei actuală. Toate ipotezele interpretative elaborate de preistoricienii secolului nostru se revendică, într-un fel sau altul, din lucrările, descoperirile şi ideile sale. El a efectuat importante clasificări cronologice şi a recurs, frecvent, la etnografia comparată, o metodă care, după cum vom vedea în cele ce urmează, nu este împărtăşită de toţi cercetătorii. Oricum, opera sa alimentează încă cercetarea semnificaţiilor operelor de artă preistorice, întrucît cuprinde esenţialul. Mai exact spus, formula lor •cea mai înalt probabilă de interpretare.

O primă expunere sistematică a ideilor sale în legătură cu semnificaţia magică a artei rupestre preistorice datează clin 1906. Principalele teze vor fi reluate şi dezvoltate în două rînduri, în 1910 şi 1924. Ideea caracterului gratuit al manifestărilor de artă aparţinînd preistoriei, aşadar concepţia „artei pentru artă", este dintru început respinsă.

. . Prima teorie după care arta s-ar fi născut din timpul liber al unei vieţi dulci şi uşoare, graţie instinctului artistic, trebuie să fie privită de aici înainte ca foarte simplistă.
Nu pare ca arta paleolitică să fie fructul unui capriciu individual ; superioritatea însăşi a artei paleolitice asupra altor arte sălbatice, unitatea producţiilor sale în Europa occidentală, continuitatea evoluţiei sale în vaste spaţii, înclină aproape invincibil către gîndirea unei manifestări colective., dominată de reguli stabilite prin tradiţie, a cărei continuitate, poate, era asigurată de oarecare castă sau categorie care îşi transmitea şi îşi rezerva cu gelozie regulile artei şi noţiunea valorii sale magice[11] (55 — p. 78—79).

Abatele Breuil şi-a verificat teza prin studiul minuţios; al artei mobiliere, constatînd că între „arta parietală[11] şi „arta mobilieră[11] între aceste două tipuri de manifestări artistice există corespondenţe şi legături destul de numeroase, dar arta cavernelor („arta parietală[11]) se distinge prin cîteva particularităţi deosebit de sugestive, în primul rînd prin amplasarea anumitor figuri de animale (bizoni, cai„ reni sau căprioare) în locuri aproape inaccesibile în labirintul grotelor. Recurgînd la etnografia comparată, — aşa cum observam — marele savant francez pune în valoare ideea, că figurile

rupestre, ca şi cele încrustate pe obiectele de mobilier, pe arcuri sau propulsoare, nu pot fi considerate ca „opera unui *loisir* prelungit[11], şi că ele trebuie interpretate în raport cu anumite practici magice — istoriceşte absolut, imposibil de reconstituit — şi în general, în raport cu ure întreg sistem de mentalităţi şi credinţe.

După Salomon Reinach şi Breuil, James George Frazer – cercetător scoţian — adînceşte studiul „mentalităţii primitive[11] (56 — p. 40—207), elaborînd una din cele mai audiate lucrări despre magie, operă din substanţa căreia ştiinţa preistoriei a preluat, definitiv, tezele şi sugestiile cele mai valoroase. Scopul cercetării este, în sfera domeniului enunţat, acela de a oferi explicaţia regulilor care dominau regalitatea sacră şi, în acelaşi timp, de a descifra „legenda ramurii de aur[11] imortalizată de Virgiliu şi pe care Antichitatea clasică o asocia cu sacerdoţiul. Pentru a contura însă explicaţia practicilor şi a legendei în discuţie, Frazer iniţiază o cercetare preliminară aprofundată a *principiilor* magiei.

Două sînt — potrivit concepţiei sale — *principiile de gin- dire* pe care se întemeiază magia. Primul rezidă în faptul că. asemănătorul „cheamă“ asemănătorul, sau, altfel spus, efectul este similar cu cauza sa. Acest prim principiu de gîndire a primit denumirea de *lege a similitudinii*, lege în virtutea căreia magicianul conchide că orice efort dorit poate fi obţinut prin simpla *imitaţie.* Aplicarea cea mai frecventă a acestui principiu stă în legătură cu dorinţa de a răni, distruge sau desfigura un duşman, rănindu-i, distrugîndu-i sau desfigurîndu-i imaginea, anume în credinţa că „suferinţa efigiei[11] se va răsfrînge asupra persoanei vizate. Practica sugerată de acest principiu nu are însă, în chip exclusiv, un sens destructiv, ci şi unul constructiv. Exemple, în acest ultim sens, sînt culese din practica unor triburi de indieni din America, grupuri şi comunităţi care, în dorinţa de a obţine înmulţirea vînatului, confecţionează, din ceară sau din lut, statuete pe care le depun apoi în grotele din munţi întrucît, potrivit credinţelor lor, munţii sînt posesorii şi atăpînii tuturor bogăţiilor (56 — p. 43). Practicile de acest tip au fost considerate ca aparţinînd *magiei pozitive* (sau vrăjitoreşti). Aplicaţiile generate de acest principiu — deci sub latura sa constructivă — impun, atunci cînd este cazul, şi *prohibiţii* sau *abstinenţe* (pentru vindecarea bolilor şi risipirea molimelor), prin confecţionarea sau indicarea unor *<obiecte tabu* — ceea ce Frazer a denumit *magie negativă.* Aprofundînd analiza, reputatul cercetător scoţian introduce noţiunea de *magie privată*, în înţelesul că practicile desfăşurate au ca finalitate binele sau răul indivizilor, spre deosebire de *magia publică*, noţiune sub care sînt desemnate toate practicile şi ritualurile consacrate binelui întregii comunităţi.

AI doilea principiu care stă la baza gîndirii magice rezidă în aceea că două lucruri care, la un moment dat, au fost în contact, continuă să acţioneze unul asupra altuia, ■chiar dacă contactul a încetat, efectiv, de multă vreme. Potrivit acestui principiu, magicianul crede că orice modalitate în care poate acţiona asupra unui obiect va afecta în chip necesar persoana cu care acel obiect a fost cîndva în contact. Este vorba de principiul de *contact* sau, cu altă denumire, de *legea contagiunii.*

De bună seamă, magicianul nu are conştiinţa teoretică a acestor principii care compun, de fapt, „arta[11] sa de magician. El cunoaşte doar latura practică a îndeletnicirii sale, şi nu-l interesează — dealtminteri el nici nu deţine capacitatea intelectuală care să-i permită s-o facă — înţelegerea aspectelor pe care i le-ar putea releva analiza operaţiilor mentale implicate la baza practicii sale. Dar magicianul crede şi este convins că aceleaşi principii care îi servesc î» practicile sale domină, efectiv, cursul naturii în general. *Legea similitudinii* ca şi *legea contagiunii* sînt, în concepţia şi în credinţele lui, legi cu aplicaţie şi valoare universală în sensul că ele nu privesc şi nu se limitează la intervenţiile şi practicile omului. Prin aceste observaţii, Frazer schiţează, cu toată claritatea, un tip de comportament foarte apropiat de ştiinţă, dar nu ezită, cu toate acestea, să considere, decis$_r$ că „magia este o falsificare sistematică a legii. naturale,, ca şi, în acelaşi timp, o amăgitoare regulă de conduită . . .“$_r$ că „este o stiintă mincinoasă, ca si o artă sterilă[1'] (56 — p. 40-41). ’

Denunţul magiei ca „falsificare sistematică a legii naturale[11] primeşte accente deosebit de severe: principiile enunţate se reduc la două aplicaţii diferite şi false, anume la asociaţia de idei. „Magia homeopatică se sprijină pe asociaţia ideilor prin similitudine, iar magia contagioasă pe asociaţia de idei prin contiguitate[11] (56 — p. 41). Magia homeopatică comite eroarea de a presupune că tot ceea ce este asemănător este şi identic, iar magia contagioasă comite eroarea de ă presupune că lucrurile care au fost odată în contact rămîn totdeauna în contact. De fapt — conchide Frazer — ambele tipuri de comportament magic (ambele principii) presupun că lucrurile acţionează la distanţă unele asupra altora printr-o „simpatie secretă[11] (56 — p. 42).

Să reţinem însă faptul că această veritabilă suită de determinări caracterologice a fost extrasă, cu precădere, din „timpurile istorice[11]. Frazer nu şi-a luat exemplele şi nu a operat pe un material documentar furnizat exclusiv de preistorie. Aplicaţiile principiilor şi formelor de magie semnalate sînt desprinse din structurile spirituale ale Indiei antice, din practicile babiloniene şi ale Egiptului antic, din cele ale Greciei sau Romei antice. în ordinea noastră de idei este important însă numai faptul că valabilitatea şi valoarea operaţională a principiilor degajate din cercetările sale în

domeniul magiei nu au fost puse la îndoială pentru „timpurile preistorice[11], deşi s-ar putea contraargumenta că tezele, ideile şi descoperirile etnografiei istorice nu pot fi extinse, fără mari precauţii, la domeniul distinct şi atît de complex al preistoriei. Frazer nu a forţat însă faptele. Demersul său a şi fost, cum observam, preluat şi integrat în analizele consacrate descifrării enigmelor mentalităţii omului preistoric. El a fost însă ademenit spre exagerări într-o altă direcţie, anume în sensul că după opinia noastră — s-a pus un accent disproporţionat pe ideea „cuceririi puterii[11] de către magi — sub toate aspectele — pornind de la un temei aproape exclusiv psihologic. Dezvoltînd consecinţele „magiei colective[11], cercetătorul scoţian observă că din simplu practician al „magiei private[11] magicianul va deveni — graţie „magiei publice[11] — un funcţionar public. „Dezvoltarea acestei clase de funcţionari — explică el — este de cea mai mare importanţă în evoluţia politică şi religioasă a societăţii. într-adevăr, cînd prosperitatea tribului întreg depinde de împlinirea acestor rituri magice, magicianul devine un personaj de înaltă influenţă şi de mare renume. El poate cuceri uşor rangul şi autoritatea de şef şi de rege[11] (56 — p. 180).

Acest proces, neîndoielnic real, este valorificat pe o direcţie psihologică circumscrisă clar modalităţii tipic idealiste de a pune şi aborda problemele teoriei culturii. Trecerea istorică — reală, desigur, — do la *magician* la *rege* .a luat, in absenţa considerării, în primul rînd, a genezei economico- politice şi ideologice a claselor sociale, o formă inadecvată, oarecum fantezistă, am spune. Fragilitatea demonstraţiei sale în această ordine de idei nu va scăpa, desigur, cercetătorului obişnuit să situeze problema „puterii[11] magicienilor într-un sistem mai larg de coordonate social-istorice.

în chestiunea atît de complexă şi delicată a „ideii magicului[11], contribuţia filosofică românească se situează, -cert, în zona celor mai fecunde soluţii. Avem în vedere modul în care Lucian Baga (57 — p. 203—340) a conturat perspectiva şi a iniţiat examenul problemei. De bună seamă, poziţia sa — sub raport filosofic — diferă de aceea a lui James Frazer. Concepţiile l®r, în genere, nu se circumscriu aceluiaşi ton. Blaga îl cunoaşte însă şi îl citează pe Frazer. evocă în largi paranteze exemplificatoare principiile gîndirii magice în sensurile pe care i le-a conferit acesta. Dar să reţinem că, atît pentru Frazer, cît şi pentru Blaga, „ideea magicului", respectiv „gîndirea magică", „mitul" şi „magia“ sînt fenomene spirituale sau, cum ar spune Blaga, „*moduri spirituale*". Aşa încît, nici unul şi nici celălalt nu-şi fixează examenul exclusiv în zonele preistoriei. Blaga aduce exemple de comportament magic de prin împrejurimile Sibiului anilor „30“ sau încă mai departe în timp. (De ex.: ca să fie jucate de cîţi mai mulţi flăcăi la horă, fetele furişează în sîn crenguţe din copacul pe care s-a aşezat un roi de albine —

„legea similitudinii" prin „asociaţia de idei"). Şi unul şi eelălalt pun, astfel, accentul pe *mentalitatea creatoare de magie*, aducînd exemple de pe toată întinderea spaţiului şi timpului istoric.

Pentru obiectivele acestui capitol nu este necesar să refacem în întregime datele poziţiei blagiene. Cîteva dia intervenţiile ginditorului nostru proiectează însă o lumină, cum nu se poate mai clară asupra modului în care a înţeles să apere magia ca „fenomen spiritual" (teză pe deplin valabilă) în faţa învinuirii de „prelogicism" adusă gîndirii magice de către L6vy-Bruhl, ca şi în faţa „focarului de confuzii[66] creat de Freud în această chestiune.

Ideea „mentalităţii prelogice" a omului primitiv, idee formulată de Levy-Bruhl, nu rezistă, potrivit lui Blaga$_T$ unui examen mai aprofundat. Savantul francez „a fost pur şi simplu tulburat de prezenţa unor elemente iraţionale în gîndirea primitivă cum ar fi, de exemplu, credinţa că *puterea* sau *substanţa magică* s-ar putea transmite prin contagiune lucrurilor şi fiinţelor sau că ele s-ar putea transmite la mari distanţe fără să afecteze cu necesitate lucrurile şi fiinţele prezente în spaţiul intermediar. Motiv pentru care Levy-Bruhl — consideră Blaga — le-a atribuit unor funcţii desfigurate în însăşi esenţa lor. Gîndirea primitivă nu poate fi însă acuzată de o carenţă funcţională sub raport logic numai fiindcă operează aşa de des cu un concept care în sine este iraţional" (57 — p. 284). Mintea primitivului este articulată pe aceeaşi logică şi este înzestrată cu aproximatv aceleaşi funcţii categoriale, ca şi mintea civilizatului, dar primitivul operează materialmente incomparabil mai frecvent decît civilizatul cu conceptul, iraţional în sine, al puterii sau substanţei magice (57 — p. 286). Primitivul nu este „funcţional absurd[2] şi nici jertfa „unei alterări categoriale[11]. EI nu este sub raport mintal un rătăcit.

Atitudinea sa faţă de Freud — pe de altă parte — se dovedeşte a fi deosebit de tăioasă. Modul în care savantul vienez justifică — *sub raport subiectiv* — gîndirea magică şi mitică i se pare a fi cu totul, defectuos. Iată termenii amendamentului blagian:

„Pentru a lămuri unele aspecte ale psihologiei primitivilor, Freud recurge la referinţe psiho-patologice, iar pentru a lămuri unele aspecte ale nevrozelor, Freud mobilizează observaţii etnologice. Numai că Freud fiind printre cei dintîi care, întreprinzînd cercetări de natura aceasta, a fost în chip irezistibil izbit mai mult de asemănările dintre formele de gîndire ale neuroticilor şi formele de gîndire ale primitivilor. El a neglijat în chip condamnabil *deosebirile.* Şi totuşi deosebirile sînt hotărîtoare. Concepţiile primitivilor apar cu lotul în altă ordine existenţială decît pretinsele idei similare ale psiho-neuroticilor. Concepţiile

privire la originile artei, paragraful 3.

primitive reprezintă în ultimă analiză *forme de cultură*, condiţionate de existenţa anonimă a omului în orizontul necunoscutului, şi ele au un sens revelatoriu, cîtă vreme ideile psiho-neuroticilor sînt fenomene psihice condiţionate exclusiv de reacţiuni individuale . . . Formele de cultură interesează totdeauna pentru puterea lor *revelatorie* şi pentru *stilul* lor, cîtă vreme fenomenele psiho-neurotice au un interes pur clinic[11] (57 — p. 247 — s.a.).

Nu exagerăm, credem, afirmînd că prin această subtilă observaţie, concepţia care dă temei lucrării *Totem şi tabu* a lui Freud este, în însuşi principiul ei, răsturnată. Am transcris-o aici în toate implicaţiile, întrucît, în economia studiului nostru, această observaţie vine să întărească examenul critic pe care noi înşine l-am întreprins asupra conceptului freudian al artei, în special, desigur, în ceea ce priveşte originile şi sursele activităţii estetice. [3]

Revenind acum la ipotezele pe care le-am prezentat în rîndurile imediat precedente, vom avea de reţinut că tezele lui Salomon Reinach, Breuil şi Frazer (poziţia lui
Blaga în ceea ce priveşte *magia*, *mitul* şi *religia* ca „moduri spirituale[11] continuă, din păcate, să rămînă încă necunoscută în plan internaţional) au fost, în linii generale, acceptate şi implicate la baza noilor moduri de investigaţie instituite după al doilea război mondial. în lumea specialiştilor se consideră că ipoteza potrivit căreia arta grotelor paleolitice se dezvăluie, cel puţin în parte, ca o artă de inspiraţie magică este una din ipotezele cu cel mai înalt grad de probabilitate. Argumente imposibil de neglijat, cum ar fi: amplasarea retrasă a figurilor care dovedesc o utilizare rituală; alegerea subiectelor, respectiv a animalelor care trebuiau vînate şi înmulţite, ca şi reprezentarea celor care trebuiau distruse; prezenţa oamenilor mascaţi care face loc ideii de „dans ritual[11] sau „dans de vînătoare[11], sau ideii că ar putea fi reprezentări de scene de vînătoare în care sînt implicaţi „oameni deghizaţi in animale[11]; prezenţa săgeţilor şi a semnelor de rănire sau a mîinilor ca semne de posesiune, „de proprietate[11]; în sfîrşit prezenţa simbolurilor şi reprezentărilor sexuale — toate aceste stări de fapt pledează în favoarea ipotezei că, în esenţă, arta, magnifica artă a paleoliticului are, neîndoielnic, şi o semnificaţie magică (55 — p. 189).

Eforturile cercetătorilor de a descifra enigmele care învăluie încă semnificaţia artei preistorice au cunoscut şi o „modă a totemismului[11]. Termenul *totem*, aşa cum semnalam, a fost introdus de James Frazer în ciclul *Ramurii de aur* şi preluat de Durkheim (în *Les formes elementaires de la vie religieuse).* Adepţii ipotezei totemice, ipoteză clădită pe ideea înrudirii membrilor grupului prin

[3] Vezi *infra,* Cap.: *Concepţii şi sisteme estetice contemporane cu*

intermediul unui strămoş comun (o specie animală, plantă sau un obiect oarecare), consideră că în cadrele specifice ale artei paleolitice totemul funcţiona ca *emblemă* materializată în diferite chipuri: desen, picturi sau gravuri executate pe pereţii peşterilor sau pe rocile adăposturilor, etc., dar şi prin linii sau desene geometrice sau prin figuri mai mult sau mai puţin realiste. Nu intrăm în explicaţiile de amănunt ale acestei ipoteze care, în esenţă, reţine ideea că animalele atît de frecvent *reprezentate în arta* paleoliticului ar constitui o elocventă mărturie a „unui fel de totemism[11].

Prezentîndu-i postulatele fundamentale, cercetătoarea franceză Annette Laming-Emperaire apreciază, fără echivoc, că în explicarea semnificaţiilor artei preistorice „ipoteza todemică s-a născut moartă". Este explicaţia care a reuşit să-şi atragă cei mai mulţi adversari şi una dintre cele mai criticate de preistoricienii contemporani. Precaritatea ideii totemice rezultă din următoarele stări de fapt: în societăţile totemice fiecare clan posedă un totem, anume în chip exclusiv. Dacă grupurile sau societăţile paleolitice ar fi avut o structură totemică, arta acestora n-ar putea fi caracterizată printr-o mare varietate de reprezentări. Fiecare peşteră ar conţine doar reprezentările unei singure specii sau, cel puţin, a unei specii predominante pentru fiecare perioadă: caverna clanului „Bizon" sau a clanului „Mamut" etc. Or, unitatea reprezentărilor în cadrul artei paleolitice contrastează evident cu multitudinea totemurilor pe care le întîlnim în societăţile primitive studiate de Frazer şi Durkheim. Ipoteza totemică se sprijină pe analogii foarte îndepărtate şi nu rezistă unei critici sistematice (55 — p. 115—119). O critică severă a totemismului a fost semnată, după cum se ştie, de Glaude Levi-Strauss (58) sub cuvint că „dacă limităm aplicarea noţiunii la cazurile incontestabile în care instituţia apare cu toate caracterele sale, aceste cazuri sînt prea speciale pentru a permite formularea unei legi de evoluţie religioasă. Iar dacă extrapolăm pornind numai de la anumite elemente, este imposibil să ştim, fără o istorie detaliată a ideilor religioase ale fiecărui grup, dacă prezenţa unor nume de animale sau vegetale sau a unor practici şi credinţe referitoare la specii animale etc. pot fi explicate ca vestigii ale unui sistem totemic anterior sau prin cauze cu totul diferite ..." (58 — p. 8—9).

Semnalam mai înainte că tezele lui Breuil, Salomon Reinach şi James Frazer referitoare la valoarea şi semnificaţia magică a artei preistorice au fosl, în general, acceptate şi că ele sînt invocate frecvent de cercetătorii contemporani ai preistoriei. Şi totuşi, nu fără anume serioase rezerve izvorîte — din cîte ne-am putut da scama — în primul rînd, din critica deosebit de riguroasă şi acaparantă (efect al organizării ei) pe care G.-H. Luquet a făcut-o *ipotezei magice*, ca şi *metodei etnografice* şi, în al doilea rînd, din

problemele cu totul noi apărute în cercetarea ultimelor trei decenii.

Sînt aspecte şi întrebări care acuză cu insistenţă — aşa cum vom vedea în cele ce urmează — schimbarea întrucîtva radicală a *metodei tradiţionale* de interpretare a semnificaţiilor artei preistorice.

Personalitate de primă mărime a ştiinţei preistoriei din secolul nostru, dar venind pe cărările psihologiei şi ale filosofiei, Luquet atrăgea atenţia — încă din 1926 — asupra gravelor erori oricînd susceptibile să apară interpre- tînd „sufletul preistoricului[11] din unghiul mentalităţii actuale. Cunoaşterea modului de a gîndi şi de a so raporta la lume propriu omului preistoric este mult facilitat astăzi graţie studiului aprofundat al mentalităţilor analoage întreprins de etnografie, dar, şi în acest caz, trebuie să se ţină seama de insuficienţa documentelor (relativ abundente) ci, mai ales, de complexitatea faptelor. Pe acest teren, o teorie simplă riscă să fie falsă — apreciază el.

O primă serie de fapte ce pledează în favoarea funcţiei magice a operelor de artă paleolitice — observă Luquet —- priveşte în primul rînd *caracterele* unor porţiuni şi locuri din peşterile unde au fost executate, în număr mare, figuri de animale. *Obscuritatea* acestor porţiuni şi plasarea figurilor în locuri mult îndepărtate de la intrare rămîne un fapt care întăreşte ideea unor practici rituale speciale şi nu prea frecvente. Luquet va insista însă, cu deosebire, asupra *excepţiilor*, anume asupra existenţei unui foarte mare număr de figuri de animale gravate pe roci plasate în plină lumină. Ceea ce înseamnă că magia paleoliticului nu presupunea în chip necesar secrete, locuri obscure declarate tabu etc. O dovadă în plus ne este furnizată de numărul, de asemenea, impresionant de figuri de animale gravate pe obiecte de mobilier, pe armele de vînătoare, arcuri şi propulsoare etc. De aici concluzia că un anumit număr de figuri parietale „par să mărturisească o căutare intenţională a misterului şi pot fi considerate ca avînd un caracter sacru. Dar magdale- nienii — conchide Luquet — au executat unele care nu ne autorizează să le atribuim aceeaşi semnificaţie şi că sînt opere de artă pur şi simplu[11] (47 — p. 114).

Iată însă, în acest pasaj, două noţiuni susceptibile să ne pună în încurcătură: noţiunile *„sacru*[11] şi *„mister"*. Să precizăm că savantul francez foloseşte ambii termeni, înţe- legînd însă, mai ales, deschiderea sensibilităţii omului preistoric spre cosmos, un anume respect şi teamă pentru necunoscut. Termenii „sacru" şi „mister[11] nu sînt raportaţi la un plan ontologic suprem, ci la realitatea nemijlocită a omului preistoric. Putem aminti aici, pentru a lămuri pe deplin chestiunea, o idee a lui Mircea Eliade în legătură cu „experienţa sacrului[11]. El operează o distincţie care ne trimite, din nou, la geneza conştiinţei de sine a omului. Prin „experienţa

sacrului[11] — precizează marele savant român în *Istoria religiilor* — „spiritul uman a sesizat diferenţa între ceea ce se relevă ca fiind real, puternic, bogat in semnificaţii şi ceea ce este lipsit de aceste calităţi, adică fluxul haotic şi periculos al lucrurilor, apariţia şi dispariţiile fortuite, lipsite de sens[11] (59 — p. 8). Termenul „sacru[11] este, intr-adevăr, înconjurat de o aură de ambiguitate, dar „sacrul" nu presupune în chip necesar credinţa în zei sau in spirite. Ca şi „magia[11], dealtfel, în modul în caro o practică omul preistoric.

Alte serii de fapte dau de gîndit — explică în continuare Luquet — anume că grote diferite sau porţiuni diferite ale aceleiaşi grote au primit una sau alta din aceste două tipuri de utilizare, respectiv o „utilizare profană[11] (ca popasuri) şi o „utilizare sacră[11] (ca sanctuare). Altele pot primi o explicaţie suficient de clară, fără a face apel, în chip expres, la semnificaţia magică. „Pare dificil să atribuim o intenţie magică unui ansamblu de gravuri din grota Font-de-Gaume care par a reprezenta o grupă de cai atacaţi de un leu ... Dar ce caracter magic ar putea să aibă imaginea unei femei ţinîndu-şi copilul de mînă, scenă pe care o găsim in peştera Minatedo ?“ (47 — p. 16).

Adunînd cît mai multe date de acest gen, Luquet întăreşte ideea „caracterului estetic pur şi simplu[11] al multor figuri parietale preistorice, fără a exclude, după cum se poate observa, intervenţia credinţelor magice considerate —

– să reţinem — din unghiul *practicităţii* lor funciare.

Demonstraţia sa oferă, în continuare, şi alte posibilităţi de interpretare. El nu exclude — de exemplu — intervenţia, prezenţa *factorului psihologic*, factor care primeşte, în contextul analizelor sale, un anume înţeles. Pentru scenele de vînătoare, de exemplu, alegerea rămîne liberă între cele două interpretări. Putem vedea aici, fie operaţiuni magice

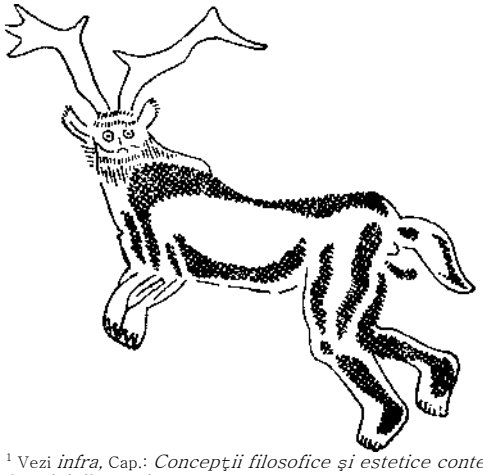
41. Porci mistreţi urmăriţi ele oameni. Grota Remigia.

în care reprezentarea ar fi avut rost de a asigura succesul într-o vînătoare reală, fie pur şi simplu opere de artă, scene de gen reproducînd, fără intenţie magică, *un* eveniment real sau imaginar. Ele pot avea un caracter estetic, faptul explicîndu-se destul de uşor dacă aducem în sprijin un „argument psihologic[11], anume că „reproducerea figurată a unei scene într-o intenţie pur artistică dovedeşte că acea scenă prezenta interes, că ea a atras atenţia artistului. Dar acest interes şi această intenţie pot să fi fost provocate nu de caracterul important sau excepţional al acelei scene, ci, dimpotrivă, prin frecventa care îi antrena banalitatea[11] (47-p. 116).

Sînt evocate şi alte fapte: figurile avînd un caracter mixt, umane şi animale totodată, par să stabilească existenţa vrăjitorilor şi a practicilor de vrăjitorie din epoca magdaleniană. Se pune însă întrebarea „dacă această reprezentare a unui personaj cu funcţii magice, surprins chiar în practicarea magiei are, prin ea însăşi, ca simplă reprezentare figurată, un caracrer magic[11] (47 — p- IfO). In sprijinul acestei pertinente observaţii, Luquet invoca exemplul vrăjitorului din grota „Trois-Freres“ (Franţa), „o imagine care poate foarte bine să nu fie decît reprezentarea caracterelor pur artistice ale unui eveniment real, un tablou de gen la fel ca reproducerea unei scene de vînătoare sau de război“ (47 — p. 120). Un alt exemplu: mîinile reprezentate pe pereţii argiloşi ai peşterilor ar putea, la rigoare, să fie considerate ca simboluri de proprietate şi, ca urmare, conform teoriei magice, ca un mijloc de semnalare a „pro- prietăţii[11]

atunci cînd ele acoperă sau se învecinează cu figuri de animale. (Vezi il. 9). Această interpretare nu-şi mai păstrează însă valabilitatea pentru peştera Gargas
– de exemplu — pe pereţii căreia mîinile nu sînt însoţite de nici o reprezentare. Să consemnăm aici că teza *caracterului artistic* al plăsmuirilor omului preistoric este prezentă şi în *Estetica* lui Georg Lukâcs. Cu observaţia, desigur valabilă, că acest fapt nu putea parveni la conştiinţă, nu putea intra ca atare în sensibilitatea omului paleolitic *:

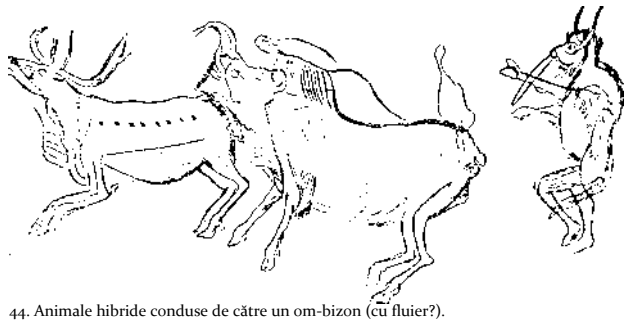
Probleme speciale de interpretare ridică reprezentările „nonmagice", acele figuri de vrăjitori care, în ansamblu,



42. Vrăjitor deghizat în animal. Grota Trois-Frères.

[1] Vezi *infra,* Cap.: *Concepţii filosofice şi estetice contemporane cu privire la originile artei,* paragraful 7.

-33. Vrăjitoriil dansator. Afvalingskop (Etat d'O- range).



44. Animale hibride conduse de către un om-bizon (cu fluier?).

au o formă umană, dar care prezintă detalii corespunzătoare caracterelor animale. Din multitudinea imaginilor paleolitice, cercetătorii au desprins şi descris figuri care reunesc, indiscutabil, caractere umane şi caractere animale. în legătură cu factura acestora, s-au purtat discuţii aprinse în sensul că, dacă ele nu prezintă „caractere manifest animale[11], urmează că sînt figuri umane stîngaci executate etc. Cercetările au întărit ideea că paleoliticul superior utiliza măşti de vînătoare sau ceremoniale sau reprezentări de „fiinţe spirituale[11] sau mitice. S-a recunoscut însă că figurile umane au fost conturate de o mînă mult prea obişnuită să graveze siluetele de animale, şi că o parte din figurile cu acest aspect nu necesită altă explicaţie a caracterului lor decît inexperienţa desenatorilor de a aborda modelul uman.

Eforturi şi discuţii îndelungate de descifrare au prilejuit aşa-zisele „măşti paleolitice[11], aspect ale artei preistorice pe care majoritatea preistoricienilor nu-l dau ca imposibil. (Această problemă, în treacăt fie spus, a mobilizat o bună parte din eforturile etnografiei). Discuţiile s-au potolit şi s-au încheiat însă — după cum sîntem încredinţaţi (Luquet şi alţii) — în momentul în care au fost descoperite *figuri umane* care reprezintă nu numai caractere ambigui, dar indiscutabil animale. Existenţa acestor figuri realmente hibride, jumătate parte umană, cealaltă animală, este dată ca indubitabilă. Care ar putea fi însă semnificaţia lor?

Două interpretări posibile au fost propuse: prima porneşte de la ideea că ele pot reprezenta fiinţe avînd totodată o natură umană şi animală, adică un fel de „divinităţi[11]; a doua, de la ideea că ar reprezenta oameni „deghizaţi[11] în forme animale. Potrivit opiniei lui Luquet, aceste două tipuri de interpretări par a nu se exclude una pe alta. „Oricum, consemnează el, interpretarea care le consideră ca reprezentînd oameni deghizaţi în animale pare a fi cea mai obiectiv

fundată, dată fiind gravura de la Madeleine în care faţă umană este figurată sub mască[11] (47 — p. 212).

Dificultăţi de interpretare ridică, de asemenea, imprimarea sau figurarea mîinilor pe pereţii cavernelor paleolitice. Despre acest lucru a fost vorba în treacăt, ceva mai sus. Că în unele cazuri reprezentarea mîinilor se leagă explicit de practici magice sau că în altele sînt reprezentate „pentru ele însele[11], adică în scopuri estetice, nu mai încape îndoială. Nedumeriri apar însă în legătură cu „strania parti- cularitate" pe care o prezintă un mare număr de mîini din peştera Gargas, anume aceea că unul, mai multe sau chiar toate degetele sînt lipsite de două falange terminale (47 — p. 222). Acest aspect este susceptibil să primească două interpretări. Mai întîi, că mîna care a servit drept şablon era, fie o mînă intactă cu degetele îndoite, sau — a doua interpretare — că ar fi vorba de o mînă mutilată. Primii cercetători care au descoperit fenomenul au înclinat spre cea de a doua variantă, argumentînd că etnografia comparată furnizează numeroase exemple de mutilare a degetelor, practică subordonată, la rîndul ei, unor rituri religoase sau funerare. Această explicaţie — consideră Luquet — este simplistă. Mai întîi, dacă mutilarea digitală era, într-adevăr, o practică, ea nu era generală şi sistematică. La scheletele umane descoperite şi care aparţin perioadei nu a fost observat efectul unei atari practici: degetele aveau toate falangele la locul lor. Dar admiţînd chiar mutilarea ca practică sistematică, faptul se conjugă foarte greu cu condiţia fizică pe care o impuneau rigorile unei existenţe de vinători, chiar dacă n-ar fi vorba decît de mîna stîngă. Iar dacă se porneşte de la presupunerea că mîna şablon mutilată aparţine vră- jitorului — ca unul care nu vîna — nu se poate explica în chip satisfăcător multitudinea şi diversitatea mutilărilor reprezentate de imagini (47 — p. 224). Cercetătorului francez i se pare a fi mai verosimilă ipoteza în virtutea căreia imaginile de mîini mutilate din peştera Gargas au fost executate cu mîini intacte, dar cu degetele îndoite, pentru că, în toate cazurile lipsesc cele două falange terminale. Nu s-a găsit un singur deget care să aibă lipsă doar o singură falangă. Acest fapt ar putea confirma ipoteza că şablonul a fost acoperit cu o culoare depusă sau pulverizată cu gura, ceea ce ar putea explica foarte bine conturul net, desăvîrşit al mîinii. Dar, conchide Luquet, în această mult prea controversată chestiune nu trebuie să vedem existenţa unei problematici majore. Oricum, o concluzie fermă nu poate fi trasă. El înclină să creadă că aceste imagini par mai degrabă să corespundă unei intenţii *non-magice,* deci artistice pur şi simplu, anume din dorinţa de a obţine prin procedeul şablonului imagini cît mai variate (47 — p. 226).

Modul ia care Luquet îşi construieşte argumentaţia în favoarea unei *duble semnificaţii a artei preistorice* ne oferă nu numai imaginea complexităţii actului de interpretare pe un atare

teren, dar şi un exemplu strălucit de pătrundere şi spirit critic. Ipoteza sa — aşa cum, dealtfel, s-a mai observat — este una deschizătoare de drumuri noi. In această zonă de cercetare deosebit de dificilă, Luquet caută temeiurile reale ale unei distincţii menite să ne apropie problemele de fond ale chestiunii. Din termenii ipotezei sale se degajă mai întîi ideea că „singurele exem plare certe cu semnificaţie magică par acele figuri de animale care reprezintă fiinţe rănite, adică acelea în caro virtutea magică consta, nu în simpla reprezentare a lor, ci în aceea a armelor care le-au rănit sau ameninţat" (47 — p. 120—121). Apărînd şi sublimînd acest punct de vedere — ipoteza interpretativă susţinută, dealt- minteri, şi de alţi cercetători — G.-H. Luquet formulează teza centrală a lucrării sale. Finalitatea ultimă a demersului său rezidă în a integra toate „excepţiile" semnalate, toate datele care nu par a se alinia perfect „ideii magicului" sub un alt unghi de interpretare. Analiza profundă şi cuprinzătoare a semnificaţiilor artei preistorice se încbeie cu o temerară deschidere de perspectivă.

„Dacă artiştii preistorici au putut, la un moment dat, să execute opere figurative într-o intenţie magică, ni se pare imposibil ca această concepţie să fi existat în perioada iniţială. Magia simpatetică se sprijină esenţialmente pe ideea unei puteri conferite artistului asupra unor fiinţe prin reprezentarea lor. Dar pentru a se putea gîndi să utilizeze într-o intenţie magică reprezentările, el trebuie să fi avut deja ideea de reprezentare, să fi putut concepe că formele artificial create sînt reproduceri mai mult sau mai puţin asemănătoare cu fiinţele naturale. Or, această idee a reprezentării artificiale a fiinţelor naturale este principiul însuşi al artei figurative. Ni se pare deci inevitabil ca artiştii vrăjitori să fi fost precedaţi de artişti pur şi simplu, şi imposibil ca arta figurativă în faza sa iniţială să nu fi fost o activitate dezinteresată" (47 — p. 128).

Această idee va fi reluată şi întărită de Rene de Saint- Perier. Simţul asemănării şi instinctul de imitaţie; observaţia răbdătoare şi memoria vizuală; bucuria de a reuşi, de a reproduce din ce în ce mai exact forme animate, de a crea, într-un cuvînt; grija deosebită pentru reprezentarea trăsăturilor naturii; dorinţa de a exprima diversitatea formelor şi bogăţia detaliilor şi, însfîrşit, „ardoarea pe care ei o aduc în fixarea unui vis“ — toate aceste elemente sînt îndeajuns de clar evidente pentru a se putea vorbi de un „efort dezinteresat". Numai că „acest efort dezinteresat ce pare indispen-sabil examinării operelor nu este suficient pentru a explica întreaga artă preistorică" (46 — p. 67). A intervenit „necesitatea de a trăi" şi „gîndul obsesiv de a captura vînatul", ceea ce a condus la ideea „puterii figurilor", adică la „ideea magică". Dar — va consemna

Saint-Perier pe urmele lui Luquet — „magia nu a stat cu certitudine la originea artei preistorice: ea i s-a suprapus atunci cînd arta era în plină dezvoltare. Dacă magia ar fi constituit întreaga raţiune de a fi a artei, noi nu am fi avut atîtea opere perfecte sau pur şi simplu reuşite în chip fericit: cele mai simple scheme, ca şi figurinele cele mai grosiere sînt suficiente operaţiunilor de vrăjitorie. Abilitatea artiştilor a fost pusă în serviciul magiei; în schimb, aceasta a putut contribui la difuziunea şi perfecţionarea artei" (46 — p. 68). Iată încă o ipoteză interpretativă care anticipează, sensibil, sensul unora din demonstraţiile lui Georg Lukâcs din *Estetica.*

Revenind la tezele lui Luquet, trebuie observat că, sub raport logic, ele sînt perfect întemeiate. Sub raportul faptelor, îşi face însă loc un semn de întrebare, anume că

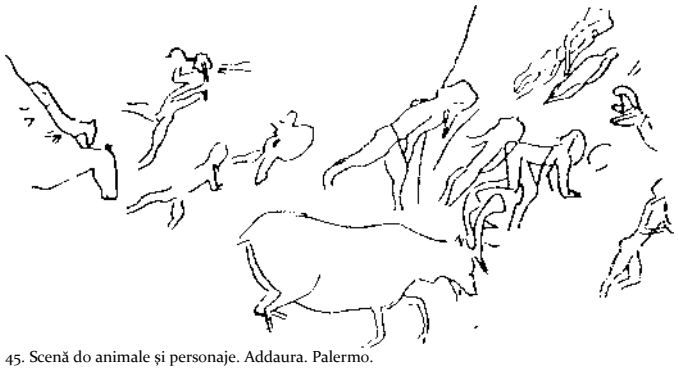
— potrivit observaţiei judicioase a cercetătoarei franceze Annette Laming-Emperaire — arta cavernelor nu este o artă cu intenţie decorativă. Mai întîi, întrucît acumularea frecventă de opere pe un acelaşi panou — observă ea — vine în contradicţie cu ideea de decoraţie. Cercetările au dat la iveală, deopotrivă, un proces de suprapunere, de „superpoziţie", dar şi unul de destrucţie. Se cunoaşte un caz în care s-a distrus un cal pentru a se sculpta un bizon. Explicaţia cea mai plauzibilă a acestui fenomen constă, poate, în faptul că numai *execuţia* era aceea care prezenta interes şi că rezultatul oferea doar o importanţă secundară. Este posibil ca valoarea operei să fi constat doar în *actul care o executa* şi nu în figura care era reprodusă. Este, de asemenea, posibil ca, după împlinirea ritului, imaginea să nu mai fi prezentat vreun interes.

Se poate însă limpede observa că aceste fapte şi date, aceste „elemente empirice", nu anulează raţionamentul perfect fundamentat formulat de Luquet.

Fără a nega utilizarea în scopuri magice a anumitor figuri din grotele paleolitice, Luquet — venind, cum observam, dintr-o perspectivă psihologică şi filosofică — a pus în valoare ideea că primordială a fost, pentru omul preistoric, *intenţia estetică.* Interesul lucrării sale rezidă în faptul că a întreprins o critică sistematică şi aprofundată a universalităţii magiei şi de a fi demonstrat că arta este anterioară magioi, că arta a fost utilizată de magie şi nu creată de magie (47 — p. 134). Prin această îndrăzneaţă ipoteză, Luquet a deschis una din cele mai fructuoase căi de abordare şi adîncire a problemei. încercarea sa de a descifra mentalitatea omului preistoric *pornind de la studiul caracterelor stilistice* specifice operelor pe care aceasta le-a creat şi nu mai întîi do la presupusele sale mentalităţi, a impus, realmente, cîteva lămuriri de principiu deosebit de importante pentru evoluţia însăşi a ştiinţei preistoriei.

O poziţie similară aceleia, formulată de Luquet, o regăsim in lucrarea citată a cercetătoarei franceze Annette Laming-Emperaire. Ea şi-a însuşit „spiritul critic" al prc- cedesorului său, prospectînd însă, cu migală şi luciditate, posibilitatea *schimbării metodei înseşi* de interpretare a semnificaţiilor artei preistorice. Ea iniţiază, ca şi în cazul lui Luquet, un puternic atac orientat împotriva invocării abuzive a ipotezei magico, a vrăjitoriei de vînătoare în special.

Procedînd la o scurtă trecere în revistă a rezultatelor teoretice obţinute din acest unghi de vedere — rezultate concretizate în „numeroase eşecuri" — cercetătoarea franceză atrage atenţia că analiza artei paleolitice prin recurs la ritualurile de vrăjitorie (contele Begouen şi alţii) omite faptul extrem de semnificativ că 80%—90% din animalele figurate nu sînt străpunse de săgeţi şi nu poartă nici o urmă de „rană". Dar chiar dacă se admite că practicile vrăjitoreşti nu lasă în chip necesar urme materialo în conturul imaginilor gravate sau pictate, ipoteza lasă încă foarte multe aspecte neexplicate sau, pur şi simplu, le eludează. Ideea „vrăjitoriei de vînătoare" nu aduce, de exemplu, o expli-



45. Scenă do animale şi personaje. Addaura. Palermo.

caţie cit de cît satisfăcătoare în chestiunea „animalelor compozite", a figurilor antropomorfe sau a scenelor în care apar numeroase specii de animale. Ea nu poate explica, de asemenea, un mare număr de semne al căror sens nu a fost desluşit în mod satisfăcător pînă în prezent. (Este vorba de aşa-zisele „tectiforme", tipuri de semne la care ne vom referi în cele ce urmează).

Ipotezele totemice sau fundate cumva pe ipoteza totemică — pe de altă parte — sînt încă şi mai fragile (55 — p. 135), mai cu seamă că nici pînă în acest moment antropologia, etnografia şi, cu atît mai puţin, ştiinţa preistoriei nu dispun de o definiţie clară a noţiunii de „totem" şi a „totemismului". „Cîmpul de certitudine al teoriilor explicative propuse pînă în momentul de faţă — conchide Annette Laming-Emperaire — este foarte restrîns" (55 — p. 135). Iată o afirmaţie mult prea categorică, dar mlădiată cumva de întrebarea, dacă eşecurile înregistrate pînă în acest moment în legătură cu *natura* ceremoniilor şi credinţelor omului preistoric pot fi apreciate ca definitive sau doar provizorii, dacă, deci, impasul la care conduce acreditarea necondiţionată a „vrăjitoriei de vînătoare" sau a ideii totemice poate fi depăşit.

Pentru a putea formula un răspuns obiectiv fundamentat acestei chestiuni, cercetătoarea franceză procedează, ca şi Luquet, la o critică extrem de severă a *metodei etnografice.*

în ciuda diversităţii rezultatelor la care s-a ajuns, modul de a gîndi al diferiţilor autori este, în cele mai multe cazuri, acelaşi: un permanent „du-te, vino[11] între faptele relative la arta preistorică şi ritualurile şi ceremoniile care par a dezvălui aceleaşi credinţe la populaţiile primitive actuale. Se transpune, aşadar, în trecut ceea ce ne este accesibil în prezent. Vizînd, cum observam, *schimbarea*

metodei de interpretare a semnificaţiilor artei preistorice, Annette Laming-Emperaire cere imperios să se treacă la „critica globală[11] a *metodei etnografice,* urmărindu-se, cel puţin, două obiective mai importante: dezvăluirea slăbiciunilor metodei etnografice *in ea însăşi* şi, în al doilea rînd, recunoaşterea insuficienţei studiilor prealabile efectuate asupra documentelor preistorice (55 — p. 136).

Slăbiciunile metodei etnografice considerată în ea însăşi sînt de trei categorii: a) comparaţiile cu datele arheologice sînt alese din societăţi eterogene, al căror singur punct comun este că sînt denumite „primitive[11], ştiut fiind însă, pe de altă parte, că termenul de „primitivitate[11] este, în etnologie, cel mai slab definit; b) izolarea din context a unui anume caracter şi extinderea lui asupra unor straturi spirituale omogene şi diferite prin natura lor; c) nu s-a luat în seamă distincţia dintre *realitate* şi *reprezentarea* sa.

în acest punct al observaţiilor sale, Annette Laming-Emperaire îl citează pe Luquet, singurul care a atras atenţia asupra erorilor ce pot izvorî din *confuzia dintre fapt şi reprezentare.* Preluînd şi dezvoltînd această teză, ea subliniază apăsat ideea că „pentru a fi comparabile, faptele trebuie să fie analoagc, şi de aceea nu în ceremonii sau în obi- cie urile societăţilor actuale trebuie căutată mai întîi explicaţia artei rupestre paleolitice, ci în reprezentările lor grafice[11] (55 — p. 139). Iar dacă este vorba să recurgem la comparaţii, atunci să operăm corect. „în absenţa oricărei filiaţii cunoscute, validitatea comparaţiilor nu poate fi fondată decît pe ipoteza unei anumite stabilităţi în structurile umane sociale şi psihologice. Dar în acest caz trebuie comparate între ele structuri sau ansambluri de fapte şi nu fapte izolate" (55 — p. 140). Uneori, utilizarea unui singur exemplu etnografic a fost suficient pentru a construi o teorie (interpretarea unor semne „tectiforme“, de către Salomon Reinach şi Obermaier, ca fiind „capcanc“ de vînătoare). Semnificativ, de asemenea, în privinţa slăbiciunilor metodei etnografice, este cu deosebire faptul că devine inoperantă în faţa simbolurilor. „Cînd nu mai este vorba de reprezentări de obiecte sau de fiinţe, ci de simboluri, metoda etnografică devine esenţialmente arbitrară prin natură“ (55 — p. 141). Ceea ce stîrneşte încă nedumeriri în tentativele de explicare a semnificaţiilor artei preistorice din unghiul metodei etnografice, conchide Annette Laming-Emperaire, este, fie insistenţa asupra unui caracter limitat al acesteia, fie abordarea ei globală, nediferenţiată. Nimeni, mai adaugă ea, nu a studiat arta diferitelor perioade: aurignaciană. perigordiană, solutreeană, magdaleniană etc. Apropierile şi ipotezele se referă întotdeauna la arta paleolitică în generai (55 — p. 145).

Eşecurile, lacunele, confuziile, ca şi, deseori, interpretările fanteziste care şi-au făcut loc în eforturile de deslușire a

semnificaţiilor artei preistorice pot fi depăşite, sau problemele de semnificaţie ale artei paleolitice sînt insolubile prin însăşi natura lor ? „Dacă — apreciază cercetătoarea franceză — teoriile elaborate timp de o jumătate de secol, în ciuda sugestiilor şi ipotezelor interesante, nu pot fi considerate ca definitive, înseamnă că ne aflăm în faţa unei probleme de metodă de interpretare a artei preistorice care trebuie pusă din nou în discuţie" (55 — p. 145).

În punerea şi în încercarea de a soluţiona această chestiune de metodă constă interesul şi valoarea, indiscutabilă, a lucrării elaborate de Annette Laming-Emperaire. În linii generale, schiţa sa metodologică fixează cîteva traiectorii procedurale demne de luat în consideraţie, cu atît mai mult cu cît — din cîte ne-am putut da seama — repunerea în discuţie a metodei de interpretare a semnificaţiilor artei paleolitice lasă cu uşurinţă să întrezărim modul în care autoarea a preluat şi adîncit principiile, ideile şi sugestiile prezente în lucrarea citată a lui G. H. Luquet, dar din perspectiva şi sub influenţa certă a lucrărilor şi concepţiei lui Andre Leroi- Gourhan.

Asupra problemelor generale de metodologie — mult prea speciale — nu vom insista. Demersul teoretic la care tocmai ne-am referit are drept ţintă să înlăture amestecul derutant şi confuziile între *documcntul-experienţâ* si *doctrină,* să dovedească necesitatea analizei judicioase „în context[11] şi în „conţinut[11] a bazei de fapte şi realităţi proprii paleoliticului şi, în consecinţă, să propună studiul semnificaţiei artei paleolitice în originea, în esenţa şi în valoarea sa reală. Avem a face cu un proiect metodologic riguros gîndit şi elaborat, dar pe care autoarea nu I-a pus în funcţiune dat fiind, evident, faptul că operaţiunile pe care le implică ar ocupa viaţa întreagă a unei întregi echipe de cercetători. Oricum, ni se pare a fi cu totul semnificativ faptul că preocuparea cvasi-unanimă de a regîndi fundamentele metodologice constituie un semn că ştiinţa preistoriei se află într-un stadiu de reevaluare a înseşi perspectivelor ei.

Probleme de *metodă*, *datare* şi *documentare* sînt şi pentru Andre Leroi-Gourhan fundamentale în operaţiunea de acoperire ştiinţifică, obiectivă, a oricărei teorii, ipoteze sau simple afirmaţii cu privire la semnificaţia artei paleolitice. Celebrul antropolog şi arheolog preistorician francez — aşa cum s-a putut observa mai cu seamă din capitolul precedent — leagă problema semnificaţiilor de studiul aprofundat al *evoluţiei stilistice* a tuturor formelor de artă atribuite paleoliticului, începînd cu „arta uneltelor şi armelor[11] şi sfîrşind cu „schemele de organizare[11] a grotelor, cu simbolismul de netăgăduit pe care-l trădează asocierea unor anume tipuri de animale cu semnele feminine sau masculine etc.

In privinţa artei parietale poziţia sa este clară. „Estetica

animală nu poate fi disociată de un anume mod de a trăi frumosul, de modul în care *homo sapiens* de cultură primitivă își manifestă elanurile sale elementare și, mai ales. de ideea magicului[11] (43 — p. 33). Nu poate fi pusă la îndoială, de asemenea, afirmația că omul preistoric își trăia senzațiile de frumos la nivelul și prin intermediul impresiilor fizio- psihologice elementare. Frumusețea leului — de exemplu — se asociază, în mentalitatea sa, cu manifestările puterii lui. Legătura dintre „frumusețea[11] și „puterea[11] leului va genera ideea unui transfer, anume că puterea animalului va trece asupra vinătorului care-l va fi răpus. Implicând în analiză „legea similitudinii[11], Andre Leroi-Gourhan punctează procesul de tranziție schițat do predecesorii săi. Reinach, Breuil și Frazer: de la „ideea[11] transferului de putere

se va trece la „ideea eficacităţii magice“: caninii leului vor fi etalaţi nu doar ca un trofeu oarecare semnificînd iscusinţa, ci mai ales în scopul şi cu rostul de a asigura şi conferi vînă- torului sau posesorului lor virtuţile forţei şi vitalităţii animalului. Aceleaşi tipuri de asociaţii şi manifestări au loc în legătură cu întreaga populaţie animalieră care asigură subzistenţa omului primitiv. Cu drept cuvînt, Andre Leroi- Gourhan observă că „nu este întotdeauna uşor ... să degajăm complet figuraţia estetică de ceea ce rămîne profund legat de aceste elanuri elementare[11] (43 — p. 34). Ya considera însă, asemeni altor cercetători contemporani (A. Laming- Emperaire sau Siegfried Giedion, de exemplu) că ipoteza „vrăjitoriei de vînătoare[11] este „manifest insuficientă[11] (52 — p. 119). că este o teorie clădită în esenţă pe observaţia că anumite figuri de animale poartă răni. Or, numărul de animale rănite este foarte mic, sub 10%. In afară de aceasta, marca sau semnul rănii este ambiguu şi este extrem de greu să ie distingem de semnele feminine mult simplificate.

în capitolul precedent am prezentat succint, dar cuprin- zînd toate argumentele, punctul de vedere formulat de Andre Leroi- Gourhan în problema „compoziţiei[11] şi „organizării interne[11] a grotelor paleolitice, ca şi modul în care el a înţeles să semnaleze legătura dintre semnele feminine şi masculine şi anumite obiecte sau reprezentări. Din unghiul acestor constatări el aduce o precizare deosebit de interesantă îa chestiunea „vrăjitoriei de vînătoare[11], notind că „semnele de rănire întreţin cu semnele sexuale raporturi foarte probabile. Că rana a fost asimilată unei reprezentări feminine, în timp ce ştim că armele de aruncare poartă simboluri de caracter masculin, nu are nimic surprinzător, dar înlătură sau nuanţează ipoteza animalelor simplu vrăjite de vînă- tor[11] (52 — p. 119). S-a pus în discuţie, în sfîrşit, existenţa şi reprezentarea unor animale fără cap, dar — consideră Gourhan — nici acestea nu simplifică problema semnificaţiei figurilor. Se pune atunci în chip legitim întrebarea: ce teorii sau ipoteze mai putem invoca după ce am eliminat magia de vînătoare, reprezentările de animale prinse în capcană, armele şi colibele spiritelor sau simbolismul simplist al animalelor gravide ? Ce rămîne, deci, după ce am eliminat toate aceste ipoteze?

Originalitatea concepţiei sale in problema atît de delicată a semnificaţiilor artei paleolitice rezidă în faptul că, punind sub semnul îndoielii toate ipotezele formulate pînă in prezent, acreditează ipoteza unui „cult al fecundităţii", un cult conştientizat şi excelent transpus în imagine. Andre Leroi- Gourhan susţine in

acest sens că „fondul sistemului se sprijină pe alternanţa, complementaritatea sau antagonismul valorilor bărbăteşti şi feminine şi că ne-am putea gindi la un cult al fecundităţii[14] (52 — p. 120). In sprijinul acestei idei el invocă argumentul in virtutea căruia „oamenii paleoliticului cunoşteau, fără îndoială, o diviziune a lumii animale şi umane in două jumătăţi confruntate şi concepeau că uniunea acestor două jumătăţi domină economia fiinţelor vii“ (52 — p. 120). în favoarea acestui argument ar pleda „discreţia seninelor sexuale pe figuri[11], pudicitatea artei paleolitice[11] in general, ceea ce atestă faptul că nu în detaliile anatomice ale acestor semne se exprimă esenţialul reprezentării.

„Fără a forţa materialele, putem lua ansamblul artei figurative paleolitice ca expresie a conceptelor asupra organizării naturale şi supranaturale (care nu fac decît o singură problemă pentru gîndirea paleolitică) asupra lumii vii“ (52 - p. 120).

Evident, această ipoteză este formulată în termeni cu totul diferiţi în raport cu cele pe care le cunoaştem. Este însă limpede că cercetătorul francez proiectează un cadru mai larg — „excesiv de larg[11], după propria-i expresie — un cadru filosoficeştc circumscris, de o cu totul altă ţinută şi putere de convingere. Raţionalitatea ipotezelor anterior prezentate se aliniază sub o nouă perspectivă, mai larg comprehensivă am spune, fapt susceptibil să-i confere un mai înalt grad de certitudine sau, ca să nu spunem prea mult, de probabilitate. Este important de semnalat că omul de ştiinţă francez găseşte necesar să precizeze că în acest „cadru excesiv de larg rămîne să întregim simbolismul săgeţii şi al rănii[11] (52 — p. 120). Ceea ce înseamnă că nu totul este înlăturat. Aproximativ cu aceleaşi elemente (şi argumente), Gourhan încearcă să ridice o nouă construcţie teoretică. Dificultăţile nu sînt, totuşi, rezolvate — conchide el. „dar posedăm cadrul de reprezentaţie a figurilor asupra căruia vom putea reveni pentru a revizui ipotezele[11]. Iar aceasta

cu atit mai mult cu cît observaţiile statistice privind subiectele „fac să apară un sistem de reprezentări a lumii vii, care se menţine cu variaţii minore pe toată întinderea artei paleolitice" (52 — p. 147).

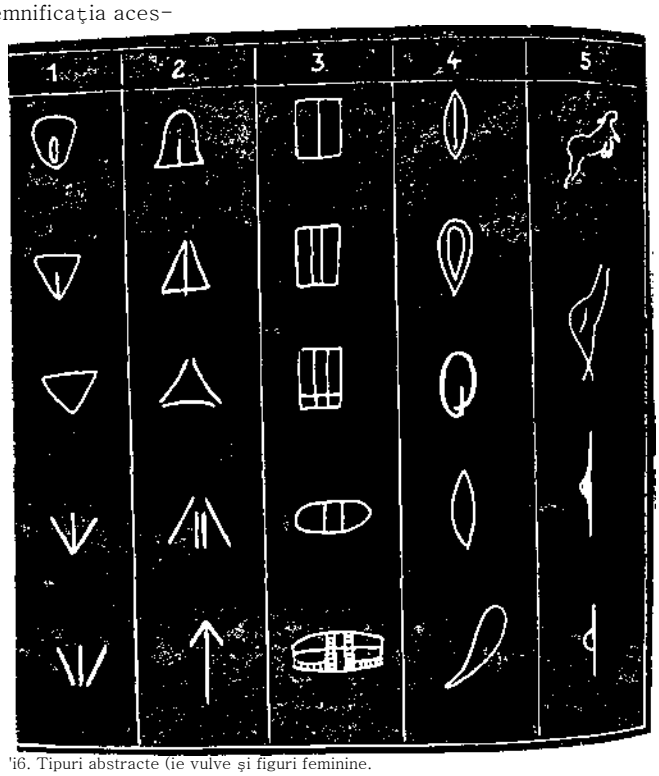
Poziţia lui Andre Leroi-Gourhan în problema semnificaţiilor artei paleolitice decurge din analiza minuţioasă a grotelor franco-cantabrice, din afirmaţia, scrupulos demonstrată, că „sanctuarele paleolitice au o structură figurativă bine determinată, corespunzind reprezentările religioase legate de opoziţia şi complementaritatea elementelor bărbăteşti şi feminine".

Către sfîrşitul sedolului al XlX-lea se cunoaşte un alt tip de figuri parietale — „figuraţia geometrică", după expresia unor cercetători — aspect integrant al artei preistorice, dar unul, poate, dintre cele mai controversate sub raportul semnificaţiei. Din descrierile pe care le avem la îndemină, ar fi vorba de forme geometrice triunghiulare sau dreptunghiulare, unele care se apropie de triunghi sau de dreptunghi, altele avînd o formă circulară.Sini aşa-zisele „tectiforme paleolitice". (Vezi il. 8). In legătură cu formele circulare
— un fel de „colibe ca calotă sferică" — s-a avansat ipoteza, prin recurs la pictografia actualelor principale populaţii primitive de vinători, că ele ar reprezenta imagini de locuinţe. S-a considerat însă (Lindner) că tectiformele, în general, ar fi reprezentări de *capcane*, aşadar reprezentări legate de practica vînătorii. Abatele Breuil a combătut energic acest punct de vedere, considerînd că majoritatea tectifor- melor aparţin unor epoci artistice diferite. Ele nu sînt contemporane, aşadar, cu epoca de apogeu a artei parietale. Mai mult încă, aceste tipuri de semne ar fi exterioare regnului animal şi, in consecinţă, nu ar fi legate de procedeele vînă- toreşti. Admite însă ipoteza că ele ar putea reprezenta „colibe paleolitice" şi elimină ideea că tectiformele ar fi formula de transcriere a unui „alfabet paleolitic". Interpretarea propusă de Breuil, cum că tipul de semne în discuţie ar reprezenta „colibele paleolitice" intîmpină însă anumite obiecţii, întrezărite, dealtfel de el însuşi. Dacă aceste tipuri de semne ar fi destinate să ghideze, să deţină, deci, funcţiile panoului indicator din civilizaţia noastră, cum s-ar putea explica faptul că, pe de o parte, ele sînt plasate în locuri ascunse,şi că, pe de alta, ele lipsesc (dacă ar fi avut funcţie indicatoare) tocmai in punctele de bifurcare sau trifurcare ale grotelor? Tectiformele au, desigur, o semnificaţie, dar nici abatele Breuil nu s-a decis pentru o concluzie mai ferm articulată. Contele Begouen, într-o lucrare special consacrată „vrăjitoriei vînătoreşti“ susţine de asemenea că, in- trucît toţi vînătorii primitivi utilizează capcane, este întru totul verosimil ca aceste tipuri de semne gcometrice să reprezinte capcane.

Un alt reputat preistorician — Obermaier — prezintă o altă interpretare. EI împărtăşeşte ideea „capcanei", dar consideră că nu ar fi vorba de capcane vînătoreşti, ci de ..capcane pentru spirite", sensul pe care aceste reprezentări il au pentru unele populaţii actuale din Malaezia.în această zonă s-au descoperit reprezentări, dar şi mici colivii de diferite forme, care serveau la acapararea „spiritelor rele" ce pot împiedica obţinerea succesului la vînătoare. In perspectiva datelor furnizate de etnografia comparată, Obermaier insistă asupra marii asemănări dintre aceste colivii şi tectiformele din grotele paleolitice. Cu privire la ipoteza lansaţii şi apărată de Obermaier, abatele Breuil consideră că nu este total lipsită de temei. El înclină să creadă că, într-ado- văr, tectiformele ar fi putut fi locuinţe sau capcane pentru spirite.

Andre Leroi-Gourhan consideră, la rîndul său, că sistemul semnelor abstracte constituie domeniul cel mai curios al artei paleolitice şi, în acelaşi timp, proba incontestabilă care înlătură ideea, „rusticităţii mentale" şi „realismul vizual" al vînătorilor de mamuţi" (52 — p. 101). Propunîn- du-şi să facă o clasificare riguroasă a bizonilor şi mamuţilor în ordine cronologică, Gourhan constată că aceste semne abstracte se întîlnesc rareori pe obiecte. Ele stau în directă relaţie cu arta parietală, cu reprezentarea animalelor şi cu sistemul de organizare internă a grotelor. El semnalează două serii de semne: cele sub formă de puncte simple sau aliniate, bastonaşe, semne zimţate şi semnele ovale, triunghiuri şi dreptunghiuri, semne alungite în expansiune laterală şi în acoladă. „Unele fiind situate la intrare şi spre fundul peşterii, altele în centrul ei, devenea evident că aceste două serii de semne corespundeau aceluiaşi sistem de repartizare ca şi al animalelor" (52 — p. 104). Concluzia

arheologului francez — concordantă cu tezele relative la compoziţia peşterilor — sc încheagă în jurul ideii în virtutea căreia semnele ovale, triunghiulare şi în patru unghiuri sînt tot atîtea moduri de reprezentare, mai mult sau mai puţin abstracte, a vulvelor, tipuri de semne detectabile în mărturiile paleolitice cele mai vechi, în timp co punctele şi bastonaşcle sînt moduri de reprezentare a semnelor masculine, cu observaţia că stadiul lor de abstracţie depăşea măsura unei simple apropieri de formă. Semnificaţia aces-



'i6. Tipuri abstracte (ie vulve şi figuri feminine.

tor semne este însă foarte incertă. Iar a vorbi despre o semnificaţie religioasă este prematur. „întreaga ţesătură de semne lasă într-o profundă obscuritate ceea ce am fi tentaţi să spunem despre rituri sau chiar despre o metafizică ; dar ea exclude orice idee simplistă asupra sistemului religios al oamenilor paleoliticiˡ¹ (52 — p. 105).

Un alt aspect important, unul din cele mai disputate încă din perioada de închegare a preistoriei ca ştiinţă — aspect legat, de asemenea, de problema semnificaţiilor artei preistorice şi, în general, de mentalitatea omului preistoric —- priveşte raportul dintre artă, magie şi religie. S-a pus în primul rînd întrebarea dacă practicile funerare, respectiv „cultul morţilor[11], nu indică manifestarea clară a „sentimentului religios[11], dacă ritualurile asociate acestui tip de cult nu pledează ca probă incontestabilă în favoarea „religiozităţii funciare[11] a omului preistoric, a „religiozităţii[11] omului în genere. Nevoia do a clarifica această extrem de dificilă chestiune, reluată, rînd pe rînd, de toate generaţiile de preistoricieni, necesitatea, deci, de a particulariza sentimentele, ideile şi credinţele omului paleolitic a generat o multitudine de ipoteze, multe contradictorii sau de-a dreptul fanteziste, ipoteze care au intrat. într-un fel sau altul, în mai toate tratatele de istorie a religiilor. Nu este posibil, de bună seamă, să le inventariem aici. Ne vom opri doar asupra punctelor de vedere care sînt cvasi-unanim considerate ca fiind mai apropiate de condiţiile complexe, existenţiale şi sufleteşti, ale omului preistoric şi a căror schemă interpretativă se ridică pe sugestiile noi furnizate de o nouă bază documentară.

O incursiune atentă, minuţios condusă şi nuanţat enunţată în acest teritoriu pe cît de frămîntat, pe atît de nesigur, o datorăm, de asemenea, lui G.-H. Luquet. Marea calitate a demersului său este aceea de a fi invocat faptele cele mai semnificative şi de a le fi interpretat coerent. Prima întrebare pe care şi-a pus-o a fost aceasta: în ce constă cultul morţilor şi care ar putea fi semnificaţia lui reală ? Răspunsul său, deosebit de important, se constituie, într-adevăr, ca o premisă realmente fecundă pentru studiul fenomenului. Cultul morţilor — observă el — „constă din toate practicile prin care omul paleolitic a aplicat cadavrelor umane un *tratament intenţional, dovedind că se stabileşte o diferenţă între ei şi restul animalelor*“ (47 — p. 171. s.ns.). Acest cult, altfel spus, furnizează dovada procesului de adîncire a conştiinţei de sine a omului preistoric. Că este vorba de un atare proces o dovedesc numeroasele documente care — scoase la iveală în zilele noastre — ateştă cu certitudine existenţa practicilor funerare pentru virsta renului şi pentru paleoliticul mijlociu (musterianul). Proba decisivă a intenţiei funerare este furnizată de *gropile artificial săpate* în care s-au găsit un număr anumit de cadavre, de faptul că acestea au fost *acoperite* cu materii dure, pietre şi oase, şi de asemenea, *integritatea* lor, ca şi, mai ales, *împodobirea* lor cu elemente care nu pot avea o semnificaţie funerară sau religioasă propriu-zisă, întrucît ele aparţineau defunctului care le purtase în viaţă. S-au descoperit schelete însoţite de un rudiment de inventar funerar, care a fost aşezat

alături de ele (silexuri, cuarţuri şi cristale de roci mai mult sau mai puţin retuşate, unelte, statuete de ivoriu) ca şi schelete aşezate pe un pat de ocru roşu şi acoperite cu aceeaşi substanţă. Se pune, desigur, întrebarea ce legătură există între procesul constituirii conştiinţei de sine a omului paleolitic
– atestat prin practicile funerare — şi „sentimentul religios" ? Un lucru este cît se poate de limpede, anume că *acoperirea* cadavrelor sau *împodobirea lor* (nu se poate şti dacă podoabele au fost puse după moarte), ca şi *însoţirea* scheletelor de obiecte de inventar funerar sugerează ideea că defunctul va duce o anume existenţă şi că această viaţă postumă este asemănătoare cu cea terestră, o viaţă supusă aceloraşi nevoi de unelte, de hrană, de podoabe etc. Cultul morţilor — conchide Luquet — este înrudit cu „sentimentul religios", dar se distinge radical de religia propriu-zisă (47 — p. 171). Prima manifestare se particularizează prin aceea că fiinţele umane sînt considerate „fiinţe ordinare", pe cîtă vreme, religia sau „religiozitatea" presupune existenţa unor fiinţe de esenţă *non-umană*, iar drept comportament „devoţiunea" ca sentiment al slăbiciunii şi al dependenţei omului faţă de forţe superioare sau divinităţi.

în acest punct al demonstraţiei sale, Luquet face o distincţie interesantă între devoţiunea de tip religios (care presupune evlavie, smerenie, cucernicie etc.) şi devoţiunea de tip magic, arătînd că, în acest din urmă caz, este vorba de o *constringere* şi de voinţa de a domina „puterea divină[11], în cazul magiei, situaţia se prezintă astfel: dacă divinitatea nu face totdeauna decît ceea ce vrea, ea nu poate să vrea alt lucru decît ceea ce devotatul vrea ca ea să vrea. Devotatul, devenit magician sau vrăjitor, domină voinţa divină de care depinde (47 — p. 206—207). Concluzia lui Luquet, deşi cumva indecisă, blochează totuşi tendinţa de a scoate din cultul morţilor proba „preistorică[11] a religiozităţii omului ca notă definitorie şi condiţia *sine qua non* a spiritului său. El apreciază că „este inutil să căutăm a discerne dacă atitudinea religioasă a paleoliticului, pe care o extragem din vestigii puţin numeroase şi ambigui, merită mai mult numele de religie sau de magie ... Pentru această epocă, noţiunile magie si religie pot fi luate ca sinonime[11] (47 – p. 207).

La poziţia lui James Frazer ne-am referit în rîndurilc precedente. Aici mai trebuie adăugat că el şi-a cucerit o incontestabilă autoritate afirmînd decis şi fără echivoc — spre deosebire de alţi gînditori — ideea anteriorităţii magiei faţă de religie. Cercetările l-au condus nu numai la a recunoaşte o atare stare de lucruri, dar şi la identificarea diferenţelor, şi chiar a opoziţiilor fundamentale de principiu între magie, şi religie (56 — p. XII). Spre deosebire de magie, religia comportă două elemente: unul teoretic şi unul practic, adică, pe de o parte „o credinţă în puterile

superioare omului[11], iar pe de alta „un efort pentru a le face propice sau a fi pe placul lor[11]. Pot exista sisteme de credinţă sau credinţe care nu conduc neapărat şi nu sînt în chip necesar legate de o practică. Or, observă el, „credinţa şi practica sau, în limbaj teologic, credinţa şi operele sînt ambele, în mod egal, indispensabile religiei[11] (56 — p. 188).

Opoziţia fundamentală de principiu dintre religie şi magie decurge de aici: dacă religia presupune credinţa în puteri supraumane, care domină lumea şi, ca urmare, un efort (practica) pentru a le cîştiga Favoarea, aceasta înseamnă că, în viziune religioasă, cursul naturii nu este nici rigid şi nici invariabil, că, prin credinţă şi cult, putem convinge puterile supraumane să devieze fenomenele şi evenimentele în favoarea noastră. Dar tocmai această variabilitate şi flexibilitate a legilor naturii implicată aici intră în contradicţie directă cu principiile magiei şi, deopotrivă, cu cele ale ştiinţei[11] (56 — p. 189). Magia „încearcă să constrîngă si să forţeze, si nu, cum ar face religia, să concilieze[11] (56 — p. 189).'

în ceea ce priveşte evoluţia raporturilor dintre magie şi religie, Frazer consideră că a existat o epocă în care magia exista singură, deci fără religie, o a doua perioadă în care, fiind născută, religia coopera şi, pînă la un punct, se confunda cu magia şi, în sfîrşit, o perioadă în care radicala diferenţă de principiu între cele două fiind recunoscută, ele se aflau în termeni de ostilitate declarată (56 — p. 408).

Această teză trebuie reţinută, de asemenea, ca fiind pe deplin valabilă, teză pe care o găsim amplu dezvoltată în opera teoretică a marxistului Georg Lukâcs. Iată, în cîteva cuvinte, termenii poziţiei lukâcsiene în chestiunea „luptei de eliberare a artei[11]: „în evoluţia de ansamblu a artei — explică Lukâcs — raportul cu religia s-a dovedit a fi unul din cele mai influente.[11] Căutînd să surprindă etapele mai importante ale acestui raport, el consemnează, rînd pe rînd, momentele de întrepătrundere, de rivalitate, de „separaţie prietenoasă[11] sau ostilă etc. Persistenţa raportului artă-religie în decursul istoriei se explică prin faptul că, în ciuda profundei lor antinomii, ele au la bază principiul antropomorfizant. Un prim moment foarte important al relaţiei în discuţie îl constituie Antichitatea greacă. în acest cadru spiritual, dată fiind împrejurarea că societatea greacă antică era lipsită de o castă preoţească, dezvoltarea ideologică şi artistică s-a putut desfăşura mai liber. Se explică, astfel, că aici arta şi literatura în special au jucat un rol hotărîtor în actualizarea miturilor şi în interpretarea lor. Ca particularitate a acestui proces este subliniată împrejurarea că arta şi literatura greacă au îndepărtat miturile de religie, mai cu seamă prin „rezultatele lor ireligioase[11]. Poezia a subminat, de asemenea, antropomorfismul religios al miturilor, iar filosofia, la rîndul ei,

îndreaptă atacuri directe împotriva reprezentărilor religioase, deşi a luat atitudinea polemică faţă de poezie întrucît a văzut în ea o aliată a religiei. Gînditorii Antichităţii greceşti nu au sesizat baza antropomorfizantă comună a religiei şi poeziei, nu au sesizat, mai ales, caracterul specific estetic al poeziei. Poziţia lui Platon — consideră Lukâcs — atestă cu prisosinţă faptul că tocmai evoluţia artei spre autonomia esteticului a generat reacţia sa de a izgoni arta din polis.

Momentul aristotelic îi reţine însă atenţia în chip deosebit, întrucît Aristotel a descoperit *specificitatea* esteticului şi, de asemenea, elementele care deosebesc reflectarea estetică de reflectarea din cadrul vieţii cotidiene, ca şi de reproducerea ştiinţifică a realităţii. Lukâcs nu uită să noteze de asemenea, faptul deosebit de important, anume că Aristotel a fost gînditorul care a pus în evidenţă relaţia artei cu totalitatea practicii omeneşti şi cu sfera moralei şi că a îndreptat atitudinea catarctică împotriva oricărei transcendenţe teologice. „Aristotel fundamentează esenţa lui (a esteticului — n.ns.D.M.) într-o imanenţă umană“ (11 — voi. II — p. 604).

In ceea ce priveşte dezvoltarea ulterioară, Lukâcs consemnează că, în mod treptat, s-a impus un proces din ce în ce mai accentuat în direcţia autonomiei esteticului. Chiar în condiţiile unei obligativităţi iconografice severe (este vorba de raportul creştinismului cu arta) îşi face loc o toi mai mare libertate estetică a mijloacelor de expresie formale, astfel încît, încă înainte de Renaştere, prescripţiile iconografico- tematice s-au transformat într-o sarcină de rezolvat artistic (11 — voi. II — p. 605). Chiar în evul de mijloc ia naştere un spaţiu de joc al luptei pentru eliberarea şi autonomizarea artei. Lukâcs face aici observaţia că în zona de influenţă a Bisericii răsăritene, calea principală a dezvoltării şi evoluţiei artei este cea predominant alegorică, în timp ce în Apus, din lupta de eliberare a artei împotriva reglementării religioase va încolţi o modalitate de reprezentare simbolică.

Un alt aspect important al luptei de eliberare a artei de sub auspiciile religiei s-a concretizat în faptul că lupta religiei, la rîndul ei, împotriva rămăşiţelor magice, a dezvoltat anumite consecinţe în ceea ce priveşte dezvoltarea artei în Occidentul feudal de către Grigore cel Mare. „Cum acesta nu leagă în mod mecanic semnificaţia religios-bise- riceasc㠎 a artelor plastice de efectul lor magic, fundamentat ritual, deschide astfel — involuntar — o cale liberă pentru dezvoltarea estetică[11] (11 — voi. II — p. 611). Nu mai puţin importante s-au dovedit a îi consecinţele care le-a avut pentru artă lupta dintre religie şi magie în perioada Reformei, moment în care Calvin nu se ridica împotriva artelor plastice. Lukâcs apreciază că poziţia lui Calvin — anume că artele plastice sint un lucru indiferent religios — a făcut posibilă tolerarea lor de

către biserică şi implicit, dezvoltarea lor. „Marea criză a sistemului feudal . . . duce pe această latură la completa desfiinţare a subordonării medievale a artei, la recunoaşterea caracterului ei lumesc'[1] (11 — voi. II — p. 612). Formidabila epocă de înflorire a artei medievale — conchide el — are loc tocmai în perioadele de iconoclastie marcate de momentul Calvin şi Luther. Acest fapt este bine cunoscut în istoria artei, dar Lukâcs se ridică vehement împotriva tuturor încercărilor de a vedea o legătură cauzală directă între religie şi marile epoci de înflorire a artei. El spune că unicitatea dezvoltării medievale a artei se reazimă pe unicitatea sarcinii sociale formulate înăuntrul ei.

„Pe cînd în Antichitatea elină absenţa unei caste preoţeşti constituia baza unei asemenea interpretări, legată în mod cu adevărat artistic, adică material, de mituri, dar liberă formal (determinată de sarcina socială respectivă), în societatea feudală apare o situaţie favorabilă datorită acelui spaţiu de joc care a luat naştere pentru formarea de la caz la caz a miturilor, precis fixate iconografic în urma ponderii crescînde a burgheziei urbane. Teoreticienii şi istoricii cu înclinaţii romantice au, aşadar, dreptate în măsura în care constată aceste condiţii deosebit de favorabile şi în care, de asemenea, menţionează şi problematica începută odată cu încetarea lor, dar greşesc atunci cînd vor să facă din această irepetabilitate istorică o normă generală şi cu atît mai mult atunci cînd deduc de aici un efect pozitiv continuu al religiei asupra artei[11] (11 — voi. II. p. 614—-615).

Fără să facă o istorie a religiei şi nici o istorie a artei, Lukâcs demonstrează, mobilizînd multiple şi temeinice argumente, că, dimpotrivă, evoluţia favorabilă a artei în direcţia cuceririi statutului său propriu şi ireductibil a provenit din faptul că Biserica a fost silită să lase tot mai liberă mişcarea estetică autonomă a artelor. El indică, în acest context istoric, geneza unei noi baze sociale: puterea crescîndă a influenţei burgheze în cadrul societăţii feudale. Din acest punct al demonstraţiei sale, Georg Lukâcs relevă şi pune în discuţie opoziţia dintre „intramundanitatea[11] estetică şi transcendenţa religioasă în arta picturală a *quatrocento*-ului (Giotto şi Fra Angelico). Este spaţiul spiritual în care încep a se crea frecvent imagini cu caracter pămîntesc, în timp ce tematica

Antichităţii cîştigă tot mai mult teren în plan iconografic. In ceea ce priveşte ciclurile de mituri creştine, Renaşterea va face din ele im corp, printre altele, de legende semnificative pentru omenire. De-a lungul acestor procese au loc şi alte serii de transformări. Tematica religioasă începe a deveni un simplu pretext mai mult sau mai puţin exterior pentru exprimarea unor conţinuturi sufleteşti cu totul de altă natură. La toate acestea, Renaşterea adaugă o mare mutaţie in spiritualitatea umană: in plan ideologic se fundamentează poziţii care aduc în prim plan necesitatea reflectării lumii exterioare şi interioare a omului ca urmare a configurării unei noi imagini despre lume. în acest fel, conchide Lukâcs, retragerea transcendenţei din viaţa obişnuită a oamenilor se înscrie ca una din determinaţiile importante pe care arta le-a primit în procesul eliberării şi autonomizării ei.

Să mai reţinem un aspect deosebit de important: deosebirea dintre *magie, artă* şi *religie* din punctul de vedere al *finalităţii* lor.

în deplin consens cu ideile lui James Frazer — la care recurge frecvent — Georg Lukâcs reţine şi pune în valoare *caracterul eminamente practic al magiei.* Important în magie nu este admiterea existenţei „spiritelor", ci *practicitatea* ei, faptul că „spiritele[11] sînt tratate exact în maniera în care sînt tratate obiectele neînsufleţite. Magia tratează forţele transcendente oarecum „tehnologic[11], iar aceasta pentru că în sistemele practicii magice accentul afectiv — teamă, speranţă, primejdie etc. — este generat strict de nevoile omului cotidian.

Spre deosebire de accentul afectiv propriu şi specific atitudinii magice, accentul afectiv propriu atitudinii religioase este îndreptat spre un ceva *principial transcendent,* spre un dinco'o în raport cu viaţa pămîntească reală. Nu mai este vorba, ca în magie, de un „ce[11] necunoscut, ci de un „ce[11] principial incognoscibil. Şi dacă în magie accentul afectiv este generat de trebuinţele materiale ale omului cotidian, în sfera atitudinii religioase acest accent va căpăta o coloratură etică şi se va concretiza în credinţa mîntuirii sufletului. Transcendenţa — un „ce" necunoscut în magie şi în viaţa cotidiană — este absolutizată în religie.

Alături de magie şi religie, arta este, de asemenea, o „formă antropomorfizantă de viaţă[11]. Dar dacă antropomorfismul magic şi religios păstrează legătura cu *dorinţa individului ca individ*, ca un scop, deci, legat de *persoana particulară restrînsâ la particularitatea ei,* nu acelaşi lucru se poate spune despre antropomorfismul de tip artistic. Dimpotrivă, acesta suprimă simpla particularitate. *Opoziţia* dintre aceste două forme de antropomorfizare se instituie, în primul rînd, în legătură cu problema *caracterului fictiv* a! obiectelor împlinirii în artă şi în

religie. „Dacă arta îşi duce întotdeauna şi pînă la capăt caracterul ei de „ficţiune[4], *fictivul* în religie ridică întotdeauna pretenţia de a fi o realitate transcendentă mai adevărată decît aceea a vieţii cotidiene[11] (11 — voi. I. p. 278). Opoziţia dintre religie şi artă apare, în al doilea rînd în legătură cu *problema sensului obiectiv* al figurării artistice. în acest context, Georg Lukâcs aduce în discuţie *imanenţa principială a artei,* caracterul ei prin esenţă şi axiologic accentuat terestru-uman. „Căci renunţarea plăsmuirii artistice la pretenţia de a fi realitate implică obiectiv un refuz a! transcendenţei, al unui dincolo[11] (il — voi. I. p. 278).

Se poate, desigur, lesne observa că, în raport cu poziţiile şi concepţiile mai înainte expuse, Georg Lukâcs pătrunde mai adînc în firea magiei, artei şi religiei, că tezele sale izvorăsc din disocieri în sfera aceluiaşi principiu (antropomorfismul), ceea ce i-a permis să depăşească, prin implicarea în analiză a *metodei* materialist dialectice şi istorice, raţionalismul şi, în general, tradiţia raţionalistă de la care se revendica Frazer. Semnificaţia magică a artei preistorice

— una din semnificaţiile ei majore alături de cea estetică — nu mai este astăzi de nimeni tăgăduită. [5]

ARTA PREISTORICA ÎN ROMÂNIA

Cercetările arheologice specializate în domeniul preistoriei sînt la noi, la această dată, destul do cuprinzătoare pentru a favoriza apariţia unor lucrări de sinteză (60). Una, pc drept cuvînt monumentală, consacrată în exclusivitate artei preistorice descoperite pe teritoriul ţării noastre o semnează reputatul arheolog Vladimir Dumitrescu (*Arta preistorică în România*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974, colecţia „Mari epoci de artă", 485 p. cu aproape 500 de desene şi ilustraţii în alb-negru şi color). Arheologul

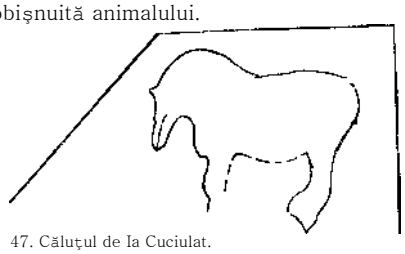
cu privire la originile artei, § 7.

[5] Vezi *infra,* Cap.: *Concepţii filo ofice şi estetice contimporane*

Dumitru Berciu a publicat, de asemenea, o lucrare de sinteză intitulată *Zorile istoriei în Carpaţi şi la Dunăre* (Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1966, 320 p. cu 36 planşe).

O foarte recentă descoperire arheologică înscrie teritoriul tării noastre printre cele în care se găsesc^ peşteri paleolitice şi artă parietală specifică acestei epoci. în „Revista muzeelor şi monumentelor[11] (1/1980), arheologii Marin Cîrciumaru şi Maria Bitiri semnează studiul intitulat *Cele mai vechi picturi rupestre paleolitice din România*, studiu în care este semnalată descoperirea, în 1978, a Peşterii Cu- ciulat, pe Valea Someşului, între Dej şi Jibou. într-o sală de dimensiuni modeste (3,70 m lungime şi 2,50 m lăţime) s-au descoperit cîteva picturi reprezentând un cal, o felină, o figură umană şi un contur presupus a figura o pasăre.

Figurarea calului de la Cuciulat — relatează autorii studiului citat — surprinde prin lipsa schematismului şi a oricărei stilizări. Culoarea este monocromă, roşie-cărămizie, fără nici un contur incizat sau reliefat, cu o tentă de culoare mai accentuată. De la început frapează mişcarea în care este redat calul, sugerînd parcă oprirea bruscă din alergare. Gîtul este puternic arcuit, iar picioarele, mai ales cele posterioare, lasă impresia că de-abia s-au oprit din alergare. Pentru această figură, ca şi pentru celelalte, este evidentă maniera realistă în care sînt redate mişcarea sau o anumită poziţie specifică sau obişnuită animalului.



47. Căluţul de Ia Cuciulat.

Felina reprezentată în Peştera Cuciulat are dimensiuni considerabile. Lungimea ei este de 80 cm iar înălţimea depăşeşte 45 cm. Partea posterioară a corpului este bine conservată, distingîndu-se forma arcuită a picioarelor posterioare, asemeni unui animal care execută un salt. Conturul corpului, fără a fi la fel de bine păstrat, permite să se întrevadă totuşi botul scurt, specific felinelor, şi ceafa animalului. Urechile, mult mai vizibile, sînt redate nu numai prin culoare (aceeaşi ca a calului), dar şi cu două incizii în calcar, incizii executate probabil în scopul de a da urechilor cit mai multă profunzime.

48. Felina din Peştera Cuciulat.

în imediata apropiere a felinei din Peştera Cuciulat – mai menţionează autorii citaţi — se poate întrevedea o figură umană (lungimea de 51 cm iar lăţimea 26 cm) destul de stilizată şi care, oricum, prin modul de redare, se deosebeşte mu't de realismul în care au fost realizate calul şi felina. Operlnd o paralelă, Marin Cîrciumaru şi Maria Bitiri observă că figura umană din Peştera Cuciulat se aseamănă, din punct de vedere stilistic, cu ceie şase siluete umane intîlnite, alături de un cai şi alte cîteva animale, pe o plachetă descoperită în Peştera *La Vache* din nordul Pirineiîor. Spre deosebire de acestea, care sînt gravate, silueta umană din Peştera Cuciulat este pictată cu aceeaşi culoare roşie-cărămizie, ca şi calul şi felina. Trăsăturile de stil, care apropie foarte mult figura umană din Peştera Cuciulat de cele din Peştera *La Vacke* sînt: capul puternic împins în faţă şi lipsa detaliilor feţei; forma arcuită a părţii superioare a torsului dînd impresia unei cocoaşe; inexistenţa mîinilor şi forma ascuţită a picioarelor spre partea inferioară.

„Picturile rupestre de la Cuciulat — conchid cercetătorii citaţi — reprezintă un pilon de susţinere mult aşteptat şi deosebit, de necesar pentru larga punte dintre vestul Europei şi Munţii Urali. Ele sînt primele manifestări de cultură materială paleolitică de tipul picturii rupestre din sud-estul Europei şi, prin urmare, aduc o contribuţie inestimabilă la îmbogăţirea tezaurului de cultură materială şi spirituală a continentului nostru[11].

Cele mai vechi obiecte, destul de numeroase, care atestă o preocupare artistică expresă au fost descoperite într-o zonă restrînsă a teritoriului românesc, anume în zona Porţilor de Fier şi a Cazanelor (la Cuina Turcului, Icoana, Schela Ciadovei şi Ostrovul Banului) în zăcăminte databile începînd cu mileniul al X-lea î.e.n. Sînt, în majoritatea lor obiecte de os şi corn, aparţinînd perioadei *epipaleoliticeşi* se înscriu exclusiv în capitolul artei decorative (62 — p. 93-98).

Ceramica neo-eneoiitică descoperită pe teritoriul României vădeşte, dincolo de preocupările pentru funcţionalitate, şi o accentuată grijă pentru forma armonioasă, pentru silueta elegantă a vaselor. „Această constatare este cu atît mai valabilă pentru vasele modelate în forme umane sau animale, care constituie adeseori, chiar din punct de vedere al formei, realizări artistice foarte apropiate de sculpturile de lut ars[11] (61 — p. 23).

Sub raportul concepţiei, specialiştii români în arta preistorică consideră că şi în cazul ceramicii neo-eneolitice de pe teritoriul ţării noastre s-ar putea opera o distincţie mai veche făcută între două principale stiluri: „stilul cadrelor" şi „stiiui curgător[11]. Primul *(Rahmenstil)* tratează suprafaţa ca o succesiune, continuă sau întreruptă, de cadrc rectangulare în interiorul cărora sînt aşternute diferite motive sau combinaţii de motive. Al doilea

(Laufenstil), se caracterizează prin aceea că întreaga suprafaţă de decorat este considerată un tot unitar. Motivul (sau motivele) se desfăşoară şi se combină în chip organic, astfel încît adeseori este foarte greu de precizat unde se află punctul de plecare. Ambele stiluri se pot întîlni, uneori, în ornamentica aceluiaşi vas. Stilul curgător este însă acela care predomină în ornamentarea ceramicii celor mai multor culturi neo-eneolitice descoperite pe teritoriul ţării noastre.

în ceea ce priveşte grupa culturală *Gura Baciului— Cîrcea* şi cultura *Criş—Starcevo,* pictura este frecvent folosită ca tehnică pentru trasarea ornamentelor. Motivele sînt, prin excelenţă, geometrice şi sînt înscrise cu culoare albă pe un fond-înveliş de culoare roşu-sîngeriu. Se obţine astfel un efect estetic deosebit. Cercetările au precizat, de asemenea, că, pe lingă ornamentarea bicromă (pe fondul- înveliş de o anumită culoare se aplică motive cu altă culoare), în cultura Criş—Starcevo — cea mai veche cultură neolitică răspîndită pe cea mai mare parte a teritoriului ţării noastre — se va trece şi la ornamentarea în trei culori, adăugîndu-se negrul şi brunul. Iar dacă în grupa culturală Gura Baciului—Circea lipsesc (cel puţin pînă acum) spiralele şi alte motive mai complicate, ele vor apărea în cultura Criş—Starcevo.

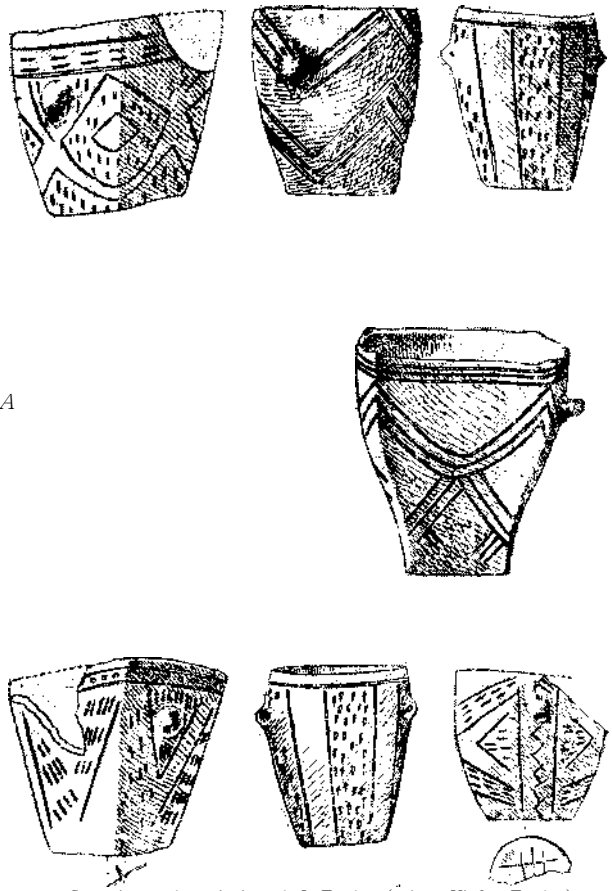
Ornamentarea ceramicii prin incizie şi relief este însă mai puţin realizată sub aspect artistic în raport cu ceramica pictată. Cu toate acestea, decorul prin incizie şi relief atestă, uneori, invenţii de certă valoare decorativă. în general, este vorba de perfecta simetrie în înscrierea motivelor (62— p. 66—75). „Simetria este unul dintre principiile de bază ale ornamentării ceramicii neo-eneolitice — şi în general a ceramicii preistorice — rare fiind recipientele despre al căror decor s-ar putea spune că nu line seamă de regula simetriei perfecte" (61 — p. 32).

Posterioară fazelor vechi ale culturii Criş—Starcevo, o altă cultură proeminentă a neoliticului românesc este *cultura ceramicii liniare.* Spro deosebire de culturile al căror nurne este legat direct de localitatea sau regiunea unde au fost descoperite, această cultură, originară din Cehoslovacia, şi-a primit numele chiar de la decorul ei caracteristic: ornamentul este realizat cu ajutorul liniilor incizate, care alcătuiesc de cele mai multe ori bonzi, fapt pentru care a primit şi denumirea de ceramică în benzi *(Bandkeramik).*

într-o etapă destul de vcche a neoliticului s-a cristalizat cultura *Vinca—Turdaş.* în timp, ea urmează imediat după cultura Criş—Starcevo, dar nu este o continuare directă a acesteia. Ornamentarea pictată nu are un rol însemnat. Decorul pictat al olăriei acestei culturi se rezumă, în general, ia cîteva motive simple: benzi negre pe un fond deschis, ou traseu pieziş sau unghiular. Ornamentarea incizată, în schimb, esto bogată şi caracteristică. Motivul predilect este banda unghiulară, care va fi

umplută cu unul sau mai multe rînduri de împunsături, gropiţe sau crestături. Benzile sînt uneori dispuse vertical — coborînd de la buză şi acoperind întreaga suprafaţă a vasului — sau pieziş şi în zig-zag orizontal. Mult mai interesante sînt, pentru această cultură, motivele care au fost considerate pictografice. (Tăbliţele de la Tărtăria). Nu este de admis însă ipoteza că scrierea pictografică ar fi cu mult mai veche în Carpaţi şi la Dunăre dccît în Mesopotamia. Vladimir Dumitrescu va aduce aici <■> precizare de natură să introducă nuanţe în desfăşurarea discuţiilor. El spuno că „dacă, intr-adevăr, unele din motivele stilizate pe ceramica de la Turdaş reprezintă animale de pradă sau cornute, atribuirea acestor motive unei influenţe mesopotamice — din culturile Ilalaf şi El Obeid — nu mai este în contradicţie cu cronologia acestor culturi[11].

Ceramica culturii Dudeşti prezintă alte particularităţi, în ornamentarea vaselor, meşterul olar foloseşte pliseurile şi inciziile şi, de asemenea, un început de excizie. Sistemul specific decorului acestei culturi este dat de tehnica benzilor paralele, benzile netede alternînd cu benzile haşurate în linii oblice întretăiate. Uneori bc-nzile sînt acoperite cu reţele de linii puternic incizate, creîndu-se astfel o uşoară diferenţă



49. Ceramică cu decor incizat, de Ia Turda.ş (cultura Vin6a– Turdaş).

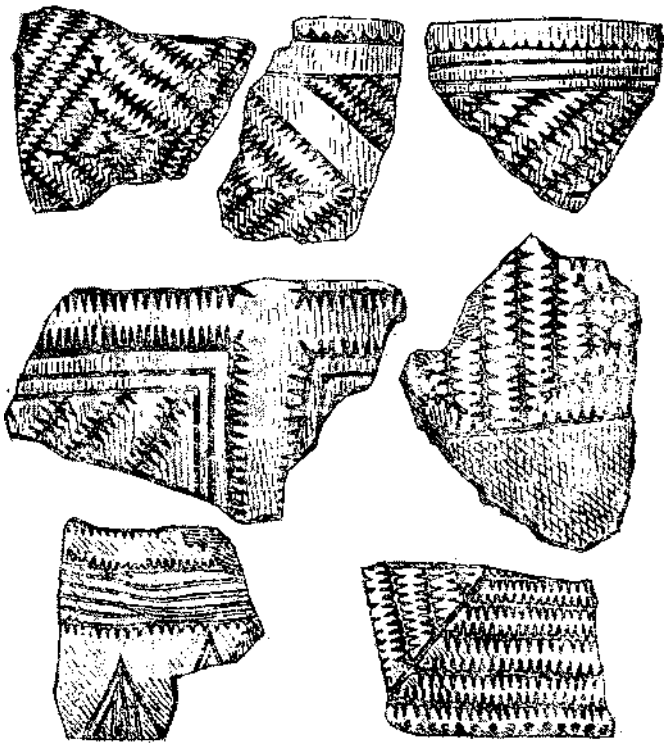
de nivel între ele, fapt care i-a îndreptăţit pe specialişti să vorbească de un început modest de excizie. Dealtminteri, această tehnică decorativă care conferă valoare artistică ornamenticii ceramice proprii culturii Dudeşti reprezintă punctul de plecare pentru cele mai preţioase realizări ale

culturii Vădastra. „Cultura caracterizată prin ceramică neagră ornamentată cu pliseuri şi caneluri, cultura Dudeşti a jucat un rol important în perioada de încheiere a neoliticului timpuriu şi în aceea a formării noilor culturi din perioada de mijloc[11] (62 — p. 84). Vladimir Dumitrescu observă şi el că in ultima fază a culturii Dudeşti apare pentru prima dată în ornamentarea olăriei neolitice de la Dunărea de Jos şi motivul „tablei de şah", atît de frecvent întrebuinţat apoi în ceramica culturii Boian. Merită a fi reţinută însă concluzia pe care autorul *Artei preistorice in România* o transcrisese mai înainte de a trece la analiza detaliată a ornamentării specifice acestei culturi.

„Se poate urmări cum, din ornamentarea ineizată şi plisată, la care se adaugă acele abia perceptibile începuturi de excizie ale culturii Dudeşti, s-a ajuns la excepţionala olărie a culturii Vădastra din Oltenia şi din vestul Munteniei. De data aceasta, deşi ne aflăm tot în domeniul artei decorative, nu ne vom simţi deloc stânjeniţi să vorbim de artă. multe dintre manifestările acestor culturi situîndu-se eu adevărat la nivelul celui mai autentic concept de artă. Desăvîrşirea tehnicii în care sînt realizate motivele existente, alternarea şi îmbinarea suprafeţelor şi porţiunilor excizate cu acelea rămase la nivelul iniţial al peretelui vasului, care par însă aparent reliefate faţă de cele existente; contrastul de lumină şi umbră dintre zonele sau motivele excizate şi umplute cu substanţă albă de incrustaţie şi cele rămase în culoarea brună sau neagră a învelişului lustruit, al vasului, perfecţiunea liniilor, armonioase şi ritmice desfăşurate şi înlănţuirea motivelor — iar in ceramica pictată şi armonia culorilor —, toate acestea dovedesc o concepţie bine închegată şi contribuie la realizarea unor produse cu atît mai valoroase cu cît vechimea lor depăşeşte cinci mii de ani, iar mijloacele tehnice, sculele şi materialele meşterilor neo- eneolitici erau încă foarte modeste" (61 — p. 44).

Ornamentarea ineizată şi excizată a *culturii Boian* (63) îşi are originea în ornamentarea ceramicii culturii Dudeşti, de la care a primit nu numai tehnicile decorative, ci şi motivele ei. Ceea ce constituie trăsătura specifică a acestei culturi este tratarea suprafeţei vasului in manieră sculpturală. Din punct de vedere tehnic, pereţii vasului sînt asimilaţi cu un material în care, pentru realizarea decorului, se sculptează în adevăratul sens al cuvîntului. Se sculptează în sensul că porţiunile de pe pereţii vasului care au fost excizate pe o anumită adîncime, contribuie Ia punerea în relief a celorlalte porţiuni. Tehnica exciziei va fi combinată cu tehnica inciziei, în adevărate opere de artă.

Tehnica ornamentării prin excizie atinge o desăvîrşită expresie în *cultura Vădastra.* Olarii culturii Vădastra ne-au



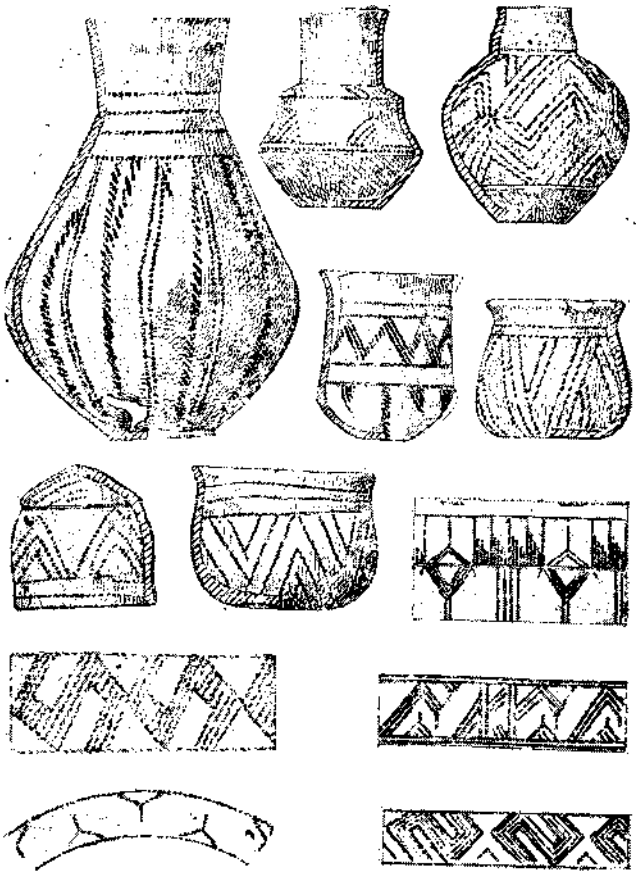
50. Fragmenle ceramice ce la Aldeni, din prima fază (Bolintineanu) a culturii Boian.

lăsat cele mai desăvîrşite exemplare de ceramică excizată şi încrustată masiv cu substanţă albă, superioară acelora ale cuiturii Boian. „Alături de ceramica pictată a culturii eneolitice Cucuteni, olăria culturii Vădastra constituie cea mai înaltă expresie a artei decorative a ceramicii din tot neo-eneoliticu! european, atingînd culmi pe care numai ceramica pictată eneolitică a Asiei Anterioare le atinsese ...“ (61 - p. 53-54).

Culturii Hamangia (Dobrogea) ii aparţin unele realizări de excepţie în domeniul artei decorative a ceramicii, dar mai cu seamă — prin excepţionalele statuete modelate în lut — în domeniul sculpturii. Această cultură a fost recent descoperită de arheologul Dumitru Berciu şi prezintă cîteva particularităţi distinctive în raport cu celelalte culturi neo- eneolitice contemporane din România (64). Este vorba, în primul rînd, do particularităţile do

ordin tehnic: pe învelişul brun sau negru al vasului care a fost bine lustruit în prealabil, ornamentarea se realizează prin tehnica im presiunilor punctate (împunsături), impresiuni care vor fi umplute apoi cu o substanţă albă de contrast. Sintaxa acestui tip de ornamentare nu este prea complicată, şi nici motivele nu sînt numeroase. Dar efectul estctic cel mai deosebit este obţinut prin zig-zagurile înalte, în aceeaşi tehnică a împunsăturilor, cărora li se adaugă, deasupra sau dedesubtul vîrfurilor, cîte o împunsătură — gropiţă mai pronunţată. O altă grupă ceva mai mică descoperită, de asemenea, tot în aria culturii Hamangia se caracterizează prin aceea că ornamentarea nu mai este obţinută prin impresiuni realizate ca un obiect *cu* vîrf ascuţit, ci cu unul al cărui vîrf a fost retezat, avînd deci, o suprafaţă de imprimare dreptunghiular-pătrată. Arheologul Dumitru Berciu vorbeşte de „excepţional de bogata gamă de forme de vase şi exuberanta decoraţiune a ceramicii“ acestei culturi, despre „originalitatea şi noutatea artei hamangiene în cadrul artei generale a orînduirii comunei primitive pe plan mondial[11].

Cultura Precucuteni (Moldova şi sud-estul Transilvaniei) ia naştere pe fondul culturii ceramicii liniare tîrzii şi în contact, de asemenea, cu elemente provenind din aria culturii Boian. Avînd surse de inspiraţie atît de diferite, decorul



51. Vase apar^inind culturii Hamangia şi desfăşurarea ornamentelor de pe alte vase: 1 — 2, 5 şi 8 — 12,de la Mangalia; 3 şi 6—7, de la Cernavodă: 4, de la Ceamurlia de Jos.

acestei culturi dezvăluie un caracter pronunţat compozit. Motivele ceramicii excizate sînt preluate din cultura Boian: tabla de şah, „dinţii de lup", benzile formate din şănţuleţe paralele cu traseu arcuit sau spiralic încrustate cu alb, cruci, romburi etc. Nu lipseşte decorul obţinut prin linii incizate simplu. Se remarcă, de asemenea, decorul imprimat în şiruri de mici pătrăţele obţinute cu o unealtă cu vîrf bont. în ultima fază a acestei culturi apare cu timiditate pictura crudă, cu roşu şi alb, aşternută pe unele porţiuni ale vaselor

după arderea în cuptor şi uneori chiar pictura înainte de arderea în cuptor.

Cultura Petreşti (centrul Transilvaniei) se particularizează prin ceramica pictată. „După începuturile relativ modeste din punct de vedere al valorii artistice a decorului pictat (Grupa Gura Baciului— Cîrcea şi cultura Criş — Starcevo), cultura Petreşti este prima care realizează în neo- eneoliticul de pe teritoriul României o ceramică pictată de o ţinută artistică superioară" (61 — p. 76). Ceea ce o caracterizează este, pe de o purte, tehnica desăvîrşită a arderii în cuptor (vasele modelate dintr-o pastă foarte fină), iar pe de altă parte, folosirea ^ trei culori de bază: roşul, albul şi negrul ciocolatiu — culori care se vor menţine şi în ornamentarea ceramicii culturii Cucuteni. Motivele sînt, în general, de esenţă geometrică şi spiralică, iar dintre forme se reţin suporturile relativ cilindrice, goale în interior şi cu partea inferioară uşor lăţită. Se menţine decorul în benzi colorate ca şi decorul trasat prin linii independente. Bogatul repertoriu al decorului ceramic, stăpînirea perfectă a desenului, ca şi concepţia clară despre felul cum trebuie combinate culorile fac din cultura Petreşti una dintre cele mai expresive sub acest raport.

Cultura Gumelniţa (Muntenia şi Dobrogea, sudul Moldovei, la nord de Balcani şi în sudul Bulgariei pînă în vecinătatea Mării Egee) se particularizează printr-o ceramică, foarte variat colorată. Sub aspectul tehnicilor decorative se întîlneşte ornamentarea prin incizie şi prin relief, ornamente pictate în roşu şi alb dar, mai ales cu grafit, îmbinarea de tehnici, cum ar fi incizia şi relieful sau incizia şi pictura etc.

52. Ceramică precucutiană; 3, faza precucuteni II; celelalte, faza Precucuteni — III. 1,5 şi 6, dela Tîrpeşti; 2 şi 4, de la Traian-Dealul Fîntînilor; 3, de la Larga Jijia.

şi despre această cultură se poate afirma că totalitatea motivelor ei decorative se înscriu in marea familie a motivelor geometrice-spiralice (62 — p. 109—115).

Desăvîrşita artă a ceramicii pictate aparţine *culturii Cucuteni.* Această cultură s-a născut în chip organic şi direct , înainte de mijlocul mileniului IV î.e.n., din ultima etapă a culturii Precucuteni şi prin impulsul hotărîtor al culturii Gumelniţa din Muntenia şi al culturii Petreşti din Transilvania. De la prima cultură se împrumută cîteva elemente esenţiale, cum ar fi preferinţa accentuată pentru pictura cu alb pe un înveliş lustruit de culoare roşu-brun sau chiar negru; de la cea de a doua, tehnica perfectă a ceramicii policrome, pictate înainte de ardere. „Îmbinînd aceste împrumuturi cu moştenirea preeucutenianâ — directă şi sub-

54. Vase cu decor incizat, canelat şi cu pictură roşie crudă, de la Hăbăşeşti (cultura Cuculeni A).

stanţială — şi sintetizîndu-le într-o nouă cultură bine conturată în toate trăsăturile sale specifice, triburile cucuteniene şi-au depăşit dascălii (atit pe înaintaşi cît şi pe contemporani), creînd în domeniul ceramicii opere ce pot sta cu cinste alături de cele mai strălucite manifestări ale perioadei eneolitice din Asia Anterioară[11]. împreună cu ceramica cu decor excizat a culturii Vădastra, „ea reprezintă culmile cele mai înalte atinse de arta olăritului neo-eneolitic

din Europa, culmi la care, numai ceramica Gîrla Mare–Cirna, din epoca mijlocie şi tîrzie a bronzului şi aceea a culturii Suciu de Sus, care s–a prelungit şi în perioada de tranziţie spre epoca fierului, vor putea să se ridice în a doua jumătate a mileniului II î.e.n.[11] (61 — p. 96).

Specificul acestei culturi rezidă în ceramica pictată. Toţi cercetătorii subscriu în acest sens la ideea că fenomenul plastic Gucuteni trebuie pus in legătură cu progresul tehnicilor de prelucrare, şi în primul rînd cu faptul că acum se face trecerea de la ceramica pictată *după* ardere (cultura Precucuteni) la ceramica pictată *înainte* de ardere. Acest fapt a constituit un mare salt calitativ. „Fără acest mare pas tehnic, progresul nu ar fi fost posibil sau în nici un caz nu ar fi avut aceeaşi amploare[11] (61 — p. 56). Deşi ornamentele pictate predomină, nu se poate spune că pictura este singura tehnică folosită la decorarea vaselor. Meşterii olari cucutenieni au recurs, deseori, la incizie şi la combinarea decorului pictat cu decorul incizat. Inspiraţia se fixează, ca şi în cazul celorlalte culturi neo–eneolitice, în domeniul decorului geometric–spiralic. în ceea ce priveşte repertoriul de forme, s–a observat, in general, că cele mai multe dintre ele — începînd cu micile cupe–pahare, cu vasele bitronconice şi cu fructierele cu picior înalt, şi sfirşind cu polonicele, cu vasele binoclu, cu străchinile şi cu vasele sferice — trădează un simţ înnăscut al liniei şi al volumului, o siguranţă deosebită în găsirea proporţiilor, în trasarea motivelor şi in combinarea lor pe suprafaţa vaselor. Motivele sînt foarte variate, realizate — cele mai valoroase dintre ele — in benzi. Mai frecvent se întîlneştc motivul denumit ..tangentă la cerc[11], motiv obţinut prin simplificarea şi transformarea spiralelor în formă de S culcat: buclele au fost închise în ambele capete, formînd, astfel, cercuri faţă de care cozile lungi ale fostelor spirale apar acum ca linii tangente.

55. Vase şi desfăşurări de motive pictate în trei culori: 1—6 şi 8—10, de la Hăbăşeşti; 7, de la Frumuşica (fază Cucuteni A); 11, de la Traian — Dealul Fintinilor (faza Cucuteni A—B).

Un moment important în evoluţia decorului ceramic in cultura Cucuteni îl marchează trecerea de la bicromie (în faza mai veche) la policromie. „Ucenici harnici şi talentaţi, meşterii cucutenieni şi-

au depăşit toţi maeştrii prin spiritul inventiv, prin sintetizarea, combinarea elementelor vechi şi noi, creînd o ceramică policromă profund originală (61 — p. 117).

în faza mijlocie a culturii Cucuteni apare un element nou. Dacă întreg repertoriul de motive din fazele precedente este de esenţă strict geometrică-spirală, în această nouă fază a culturii Cucuteni apare elementul naturalist reprezentat de silueta umană. Obiectele descoperite în aşezarea Traian- Dealul Fintînilor vădesc însă acelaşi schematism riguros in geometrizarea formelor corpului omenesc. Se apreciază ca foarte probabil faptul că prin pictarea lor se încerca redarea unor momente ale dansurilor magice.

Ultima fază a culturii Cucuteni prezintă, în raport cu cele anterioare, cîteva particularităţi. Pe lîngă pictura tri- cromă — executată însă într-o altă manieră — ceramica pictată va fi dominată de pictura în negru pe fond crem-gălbui, albieios sau roşcat. Reprezentările antropomorfe, apărute in faza anterioară, nu au dispărut.

în ultima etapă a eneoliticului au loc ample transformări sociale. Munca devine mai complexă. Uneltele se diversifică. Prin mişcarea masivă a populaţiilor, culturile se întrepătrund şi se dislocă. Apar culturile aşa-zisei perioade de tranziţie spre epoca metalelor, perioadă al cărei început a fost situat, pentru teritoriul ţării noastre, la mijlocul mileniului III î.e.n. Cile mai multe din ele au fost create de populaţii mai puţin fixate decît cele din perioada eneolitică. Faptul s-a repercutat asupra calităţii decorului ceramic. „în cadrul celor mai multe din aceste culturi, arta decorativă a ceramicii este deosebit de modestă şi numai rareori mai oferă şi altceva decît reflexe a!e strălucitelor manifestări ale perioadei eneolitice. Se poate spune că, în general, nobila artă a ceramicii suferă o eclipsă de cîteva secole. Cu puţine excepţii, abia în epoca mijlocie a bronzului meşteşugul olăriei se va înălţa din nou, în chip hotărît, pe treptele cele mai înalte ale artei decorative" (61 - p. 159).

in ceea ce priveşte *sculptura*, culturile Gura Baciului- Circea (in Transilvania) şi Criş-Starcevo sînt destul de bogate, dar valoarea lor estetică, aşa cum s-a observat, este minoră. Recent, ia Gura Baciului-Gîrcea s-au descoperit statuete antropomorfe, de mică mărime, confecţionate din piatră şi reprezentind un tors feminin şi un patruped. Sînt — după aprecierea arheologilor — cele mai vechi sculpturi neolitice de piatră din România. Cultura Vinca-Turdaş se remarcă printr-un mare număr de reprezentări sculpturale. Cele mai caracteristice piese de pe teritoriul României au fost descoperite la Turdaş (pc Mureş, în Transilvania centrală), în Banat şi pe Dunăre, la Rast, în sud-vestul Olteniei. Se apreciază

că tipul cel mai frecvent îl reprezintă statuetele al căror corp poate fi comparat cu un cilindru uşor lăţit în partea superioară — pentru conturarea capului — precum şi la bază. Schematizarea este accentuată. în alte cazuri, statuetele sînt modelate în formă de prisme dreptunghiulare cu muchiile uşor arcuite. Nu este insă vorba de neîndemînare, aşa cum s-ar putea crede la prima vedere, ci de fiinţarea unor canoane riguroase în practica modelajului antropomorf. Cu trăsăturile specifice grupului de statuete descris se caracterizează şi alte multe reprezentări plastice modelate pe pereţii vaselor. Corpul omenesc, ca şi corpul unor animale este redat în relief. Viziunea este în general frontală şi marcată de aceeaşi exigenţă^ de schematizare, dar nu fără unele remarcabile realizări. in decursul etapei mijlocii a culturii Vinca din România se remarcă două tipuri principale de statuete umane: cele modelate în picioare şi cele modelate şezînd pe un scăunel care fac corp comun cu ele. Statuetele din prima grupă nu au picioarele separate. Corpul este văzut ca un cilindru uşor turtit pe care iese în relief pîntecele indicînd maternitatea. „Cu toate acestea — explică arheologul Vladimir Dumi- trescu — multe din sculpturile etapei mijlocii a culturii A^infia, de la Rast, sînt printre cele mai realiste din toată plastica neo-eneolitică din România, cu excepţia unora dintre statuetele culturii Hamangia[11] (61 — p. 185). în privinţa statuetelor aşezate, s-a observat, în primul rînd, masivitatea lor şi redarea exactă a liniilor corpului. în cazul altor exemplare, pîntecele este excesiv de bombat în contrast cu şoldurile care nu mai sînt exagerate. In seria acestor piese a fost remaicată o statuetă feminină cu copil în braţe şi a cărei modelare, în ciuda schematizărilor, poate fi considerată realistă. „In acest grup se poate recunoaşte una dintre cele mai reuşite sculpturi neo-eneolitice din România, trezind privitorului amintirea imaginii unei Pietâ din Renaştere; atitudinea atît de umană şi de firească a grupului, moliciunea cărnii aşezată pe scaun, toate acestea ne fac şi de data aceasta să întrevedem marile posibilităţi ale unora dintre sculptorii epocii neo-eneolitice, pe care rigidele canoane nu i-au împiedicat niciodată să-şi dea toată măsura talentului** (61 — p. 186—187).

Culturile Boian şi Vădastra sînt reprezentate, cel puţin pînă la această dată, printr-o serie nu prea numeroasă de statuete umane fragmentare şi prin cîteva statuete de animale confecţionate în lut. Se remarcă acelaşi accentuat schematism. Multe dintre exemplarele pe care le deţinem sînt decorate pe tot corpul, în special cu spirale puternic incizate, constituind influenţa sau moşteniri din etapele mijlocii ale culturii Vinca.

Sculptura în lut a culturii Hamangia dezvăluie, în anumite privinţe, un spectacol excepţional (64 — p. 68—108). Aproape în

totalitatea lor, aceste piese reprezintă statuete feminine şi se împart în două tipuri: statuete în picioare şi aşezate. Tehnica modelării este aproape ident,ică. Specificitatea acestor statuete constă în faptul că nu li s-a modelat un cap propriu-zis, ci un gît disproporţionat de Jung în forma unei prisme triunghiulare. Calificativul „capodoperă[11] atribuit celor două statuete cunoscute publicului nostru sub numele de *Gînditorul şi femeia sa* este întru totul justificat. Amîndouă piesele sînt pînă acum unice, dacă nu ca tip, cel puţin ca valoare artistică. Sînt sculpturi care, alături de altele, „se s'tuează pe culmile artei neo-eneolitice[11].

în ceea ce priveşte sculptura, momentul culturii Cucuteni se distinge prin cîteva particularităţi. Ca şi în cazul celorlalte culturi neo-eneolitice, mai toate statuetele antropomorfe sînt, feminine. Stilizarea accentuată, cu diferenţe mici de la o fază la alta, este şi aici prezentă. în faza A, statuetele au fost modelate fără o individualizare mai precisă a capului şi fără braţe. Trunchiul este trapezoidal, cu şolduri armonios dezvoltate şi numai rareori exagerate. „S-ar putea spune astfel că, abstracţie făcînd de capul rareori mai lat decît gîtul. de absenţa braţelor şi de picioarele lipite, capul propriu-zis al statuetelor fazei A ţine destul de mult seama de forma şi

de proporţiile reale ale corpului omenesc[11] (61 — p. 208). O aha particularitate a statuetelor culturii Cucuteni, faza A, rezidă în ornamentarea ineizată care acoperă întregul corp. Ornamentarea este, în general, executată foarte atent, folo- sindu-se motive ca: romburi concentrice, cercuri şi motive spiralice. „Fineţea şi precizia unora dintre ornamente fac din aceste statuete adevărate bijuterii, tocmai datorită aspectului lor puţin artificial[11] (61 — p. 211). Foarte puţine sînt statuetele pictate în această primă fază de dezvoltare a culturii Cucuteni. In fazele următoare (AB şi B) sculptura prezintă alte particularităţi. Prima rezidă în faptul că statuetelor li s-a modelat un cap discoidal, cu nasul puternic reliefat *en bec d'oiseau,* care străbate vertical aproape întreaga figură. A doua este dată de împrejurarea că, de cele mai multe ori, corpul statuetelor este mai schematizat şi mai plat avînd umerii perforaţi, uneori şi şoldurile. Un alt tip de statuete este determinat de schematizarea adusă la limită — un adevărat mod de abstractizare. Este vorba de statuetele modelate în formă de vioară *(en violon) :* sînt plate, au în general capul mic, ochii indicaţi mai totdeauna prin două găurele, iar capul în formă de inimă. Unele din ele sînt decorate cu gropiţe şi incizii. S-a apreciat că importanţa acestor piese nu rezidă, de fapt, în valoarea lor sculpturală, care este, într-adevăr, foarte redusă, cît în problemele de ordin plastic pe care le pun. Existenţa acestor sculpturi *en violon* în cultura Cucuteni, trebuie pusă, pe de o parte, în legătură cu influenţa unui curent cultural venit din Anatolia. Exemplare aproape identice cu cele *en violon* din cultura Cucuteni au fost descoperite în Troia. Acesta este, însă, un aspect mai specializat al problemei.

O menţiune specială --- consideră arheologul Viadimir Dumitrescu — merită o piesă mai puţin comună. Este vorba de încercarea de a modela un suport de vas din cinci corpuri alăturate văzute din spate. Din felul în care sînt trasate (fără cap şi braţe şi cu picioarele unite) şi cum sînt prinse la umăr, la şolduri şi la bază, apare un ritm ce sugerează mişcarea în cerc. Această piesă a fost denumită *Hora de la Frumuşica.*

Cultura Gumelniţa se constituie ca un amplu capitol al sculpturii neolitice din România. Cercetările au scos la iveală statuete modelate in lut, dar şi figurine tăiate în os şi piatră, subliniindu-sc, totodată, că unele elemente plastice specifice culturii Boian stau direct la baza reprezentărilor sculpturale ale culturii Gumelniţa. Cea mai veche fază a acestei culturi este particularizată prin tipul statuetelor cu braţe întinse lateral, cu partea superioară a corpului relativ plată. Porţiunea centrală este modelată mai plastic, tot corpul fiind decorat prin incizie în benzi înguste spiralice şi meandrice, în etapele următoare vor predomina statuetele derivate din acest tip, dar mult simplificate, excesiv stilizate. Nu lipsesc însă exemplare

care se ridică la un nivel plastic superior prin încercări reuşite de a realiza volumul real al capului şi o oarecare respectare a proporţiilor.

Dintre vasele antropomorfe ale culturii gumelniţene, cel mai interesant este vasul denumit *Zeiţa de la Vidra.* Este un vas-statuetă, modelată fără cap şi avînd peste 40 cin înălţime. „Realismul modelării, descătuşat de orice tendinţă de schematizare şi seoţînd în relief întreaga valoare plastică a corpului omenesc, face din această piesă una dintre cele mai de seamă realizări artistice neo-eneolitice in domeniul îmbinării plasticii cu olăria“ (61 — p. 227). Ornamentarea ineizată care acoperă întreg corpul acestui vas-statuetă, ca şi pandantivul de aur care a fost descoperit pe pieptul „zeiţei" confirmă faptul că, asemeni celorlalte vase antropomorfe, *Zeiţa de la Vidra* a avut un anumit rol în practicile de cult.

Imaginea artei decorative preistorice de pe teritoriul ţării noastre ar fi incompletă dacă nu s-ar pune în valoare manifestări ale ei în epoca metalelor. Descoperirile arheologice din ultimele două secole au pus în evidenţă faptul că regiunea carpatică devenise, încă înainte de începutul perioadei mijlocii a epocii bronzului, un important centru metalurgic. Mai cu seamă Transilvania trebuie socotită ca una din cele mai importante zone metalurgice din Europa. Pentru această concluzie pledează faptul că marea majoritate a depozitelor de obiecte de bronz şi de aur care au fost descoperite pe teritoriul României se situează în Transilvania. Asemenea depozite au fost descoperite însă şi în zona extracarpatică, chiar şi în Dobrogea, ceea ce confirmă concluzia că mai toate obiectele de bronz provenite din zonele extracarpatice aparţin aceloraşi tipuri ca şi cele din Transilvania. Multitudinea obiectelor de bronz şi de aur datate din epoca bronzului, confirmă, pe de altă parte, concluzia că metalurgia autohtonă înfloritoare a făcut posibilă şi o artă carpato-dunăreană a acestor metale. Analizele de specialitate au ajuns la concluzia, în ceea ce priveşte tehnica folosită, că zecile de mii de obiecte de metal descoperite au fost realizate în special prin turnare şi mai puţine prin tehnica baterii cu ciocanul la cald. in privinţa ornamentaţiei, pentru obiectele de bronz s-a folosit, în cele mai multe cazuri, tehnica gravării, dar într-o concepţie decorativă unitară: aproape întreaga ornamentare a obiectelor metalice din epoca bronzului şi din perioada Hallstatt este tot de inspiraţie geometrică. Motivele frecvente sînt cele unghiulare (unghiuri, zig-zaguri. triunghiuri şi romburi). Se mai intîlnesc motivele cu traseu curb (cercuri şi semicercuri), spirale şi derivatele ei. Un număr restrîns de obiecte au fost decorate prin recurs la elemente naturaliste, animale, păsări, statuete şi oameni. Seriile mai importante de obiecte de bronz

gravate sint armele şi obiectele de podoabă sau de îmbrăcăminte. Din prima categorie fac parte topoarele de luptă şi spadele. Topoarele de luptă decorate se înscriu în tipul numit „cu disc". Dar nu toate au fost folosite ca arme. Prof. Vladimir Dumitrescu consemnează că dintre piesele descoperite la Drajna de Jos, „aşa-zisul topor sceptru, este într-adevăr unic chiar prin forma sa şi nu a putut folosi drept armă: chiar topoarele cu disc decorate sînt mai degrabă insigne ale puterii decît arme propriu-zise" (61 — p. 366). Aceste piese, foarte bogat ornamentate, fac evidentă o concepţie decorativă deosebită in trăsăturile ei, dacă se ţine seama de faptul că motivele se desfăşoară în funcţie de forma şi mărimea suprafeţelor destinate decorului. Discul topoarelor de luptă, de exemplu, este frecvent decorat mai ales cu motivul virtejului spiralic. în ceea ce priveşte topoarele cu disc, cu excepţia porţiunii dinspre tăiş, cele mai multe sînt acoperite cu ornamente pe întreaga suprafaţă.

Excepţionale sub raportul realizării artistice sînt considerate brăţările de aur cu capete în formă de protome de animale, descoperite la Tîrgu Mureş şi Apoldul de Sus. Brăţările cu capete răsucite în formă de spirală simplă sau dublă sint — apreciază prof. Vladimir Dumitrescu — „prin însăşi forma lor adevărate opere de artă". El face, de asemenea, observaţia, deosebit de importantă, că între ultima perioadă a epocii bronzului şi perioada de tranziţie spre epoca fierului, ca şi intre aceasta şi începutul epocii propriu-zise a fierului nu există cezură. Se constată, dimpotrivă, o continuitate. „Metalurgia bronzului din perioada Ilallstatt B şi chiar Hallstatt G dovedeşte cu prisosinţă, atît prin formele obiectelor, cît şi prin ornamentarea lor, că este vorba de o continuitate reprezentând o mare unitate culturală, chiar dacă elementele pătrunse din afară sînt indiscutabile şi ele. Această unitate culturală este dealtfel explicabilă şi prin unitatea etnică (61 — p. 416).

Ceramica perioadei de tranziţie spre epoca fierului şi a primei epoci a fierului prezintă cu totul alte caracteristici.

Realizări de indiscutabilă valoare artistică au apărut mai târziu, în a doua fază a Hallstatt-ului timpuriu, cînd s-au cristalizat culturile Insula Banului şi Babadag. Decorul acestei grupe este mai variat, atît sub raportul tehnicilor, cît şi ai motivelor. In general, motivele se înscriu în repertoriul geometric-spiralic, la care se adaugă şi motive de inspiraţie vegetală. Cultura Basarabi, care se încheagă spre sfir- şitul Hallstatt-ului timpuriu şi începutul Halistatt-ului mijlociu, este mai bine reprezentată, datorită unor studii mai ample. Ornamentarea ceramicii a fost executată printr-o tehnică mai variată, prin impresiune, incizie, excizie şi relief. Motivele sînt încrustate cu alb. Importanţa incrustaţiei cu alb în ornamentarea ceramicii culturii Basarabi se explică prin faptul că, de

obicei, suprafaţa lustruită a vaselor este de culoare neagră. In general, ornamentarea ceramicii culturii Basarabi se desfăşoară potrivit principiilor stilului curgător. Tehnica variată şi repertoriul bogat de motive îndreptăţesc cu prisosinţă aprecierile favorabile de care se bucură ceramica acestei culturi.

Trecînd la o privire de ansamblu asupra artei preistorice din România, arheologul Vladimir Dumitrescu notează următoarele: „Cu unele eclipse trecătoare şi cu manifestări mai moderate în alte momente, arta decorativă a ceramicii străvechi din România a avut şi momente de apogeu — ceramica culturii Vădastra şi Cucuteni din perioada eneolitică, aceea a culturilor Gîrla Mare—Cîrna şi Sighişoara—Wieten- berg, din epoca bronzului şi aceea a culturii Suciu din epoca bronzului şi de la începutul Hallstattului — situîndu-se printre cele mai desăvîrşite manifestări din acest domeniu în toată Europa preistorică şi rivalizînd — prin ceramica pictată cucuteniană — chiar cu produsele ceramicii pictate din perioada de excepţională strălucire a culturilor neo-eneolitice ale Asiei Anterioare[11] (61 — p. 446).

CONCEPŢII FILOSOFICE ŞI ESTETICE CONTEMPORANE CU PRIVIRE LA ORIGINILE ARTEI

Constituirea ştiinţei preistoriei şi diversificarea — astăzi din ce în ce mai accentuată — a „ştiinţelor preistorice[14] au generat raporturi de integrare complexă cu întregul corp al ştiinţelor naturale şi umane deopotrivă sau, cel puţin, procese de reelaborare a relaţiilor dintre ele. Lărgirea considerabilă a bazei documentare — dacă luăm ca punct de plecare puţinele materiale care stăteau la îndemîna preistori- cienilor din secolul trecut —, abundenta literatură consacrată depozitelor preistorice mai recent descoperite în alte arii geografice decit cea europeană, perfecţionarea metodelor de investigaţie şi de datare — toate aceste elemente plasează imaginea omului preistoric şi activităţile lui în coordonate cu totul noi. în legătură cu această chestiune, trebuie notat că încă din pragul secolului nostru s-a trecut, pe un front larg, la reexaminarea însăşi a fundamentelor ştiinţifice şi ideologice pe care se ridicaseră teoriile tradiţionale, la reluarea cercetărilor din unghiuri susceptibile să surprindă la originile umanităţii o cauzalitate mai bogată, sistemele şi dinamismul intrinsec proprii procesului de hominizare mai ales. S-a înregistrat, în acest domeniu, o creştere a conştiinţei critice, împrejurare ce a avut drept efect înmulţirea ipotezelor şi lărgirea cîmpului de abordare a trecutului îndepărtat al omenirii. Multe erori de concepţie au fost depăşite sau corectate, iar reîmprospătarea informaţiei şi a viziunii au scos din discuţie demonstraţii care luaseră forme fanteziste. Din capitolele precedente, cititorul a putut lua cunoştinţă cu un material de observaţie deosebit de interesant. întrebarea ar fi însă aceasta: cum a primit gîndirea filosofică datele şi tezele furnizate de ştiinţele preistoriei şi dacă, în planurile demersului filosofic, s-au produs, ca urmare, anume mutaţii ? Cu alte cuvinte: care este aportul pe care ştiinţele preistoriei l-au înscris în plan filosofic ? Un răspuns exhaustiv, construit pe toată întinderea implicată în această întrebare nu este posibil în cadrul pe care ni l-am propus. Ne vom referi însă, cu precădere, la reacţiile *esteticii filosofice* şi

ale *criticii de artă* din secolul nostru, la o seamă de poziţii, concepţii şi curente de gîndire care au integrat, într-un fel sau altul, concluziile şi interpretările arheologiei sau antropologiei preistorice cu privire la originile sentimentului estetic şi ale artei. Vom aduce în discuţie, de asemenea, sistemele de estetică filosofică de pronunţat caracter metafizic, care caută originile artei făcînd totală abstracţie de „spectacolul artei preistorice"[1].

în legătură cu materia cuprinsă în această a doua parte, am putea fi întîmpinaţi cu anumite nedumeriri şi obiecţii, la prima vedere îndreptăţite. Ni s-ar putea reproşa, de exemplu, că, în afară de Lukâcs, nici una din ipotezele prezentate nu tratează chestiunea originii artei în sensul istoric al noţiunii „origine". Care ar fi atunci raţiunea încorporării şi analizei lor? Din punctul de vedere al filosofiei, faptul are deplină justificare. Worringer, Freud, Jung, Dufrenne sau Heidegger nu consideră, într-adevăr, problema originilor artei în accepţia istorică a termenului. în opera lor putem detecta însă o temă favorită, anume explicarea *facultăţii* de creaţie artistică a omului, a sentimentului, atitudinii şi experienţei estetice. Demersul lor, subordonat unui anumit tip de întemeiere (psihologic, biologic, metafizic etc.) vizează determinarea *mecanismelor* de ordin psihologic (Freud şi Jung) care fac posibilă arta, sau a *principiilor* (Worringer, Dufrenne, Heidegger) care o fundamentează ca activitate spirituală specifică. întrebarea lor capitală este una de tip kantian: care este condiţia de posibilitate a activităţii artistice, cum este posibilă geneza sentimentului estetic, a atitudinii şi experienţei estetice ? Din perspectivele filosofiei, noţiunea „origine" primeşte cu deosebire acest sens: a cerceta originea unui fenomen înseamnă a pune întrebări în legătură cu condiţia care îi face posibilă apariţia. Filosofia poate formula un răspuns, fie situîndu-se exclusiv în pianui speculaţiei teoretice pure (de ex. Dufrenne sau Heidegger) fie combinînd planul speculaţiei cu planul istoriei (Lukâcs, Read sau Worrin- ger) sau cu acela al structurilor psihice umane (Freud şi Jung). în prima parte a lucrării, intenţia noastră a fost aceea de a familiariza cititorul cu sensul istoric al noţiunii „origine"', în partea a doua — cu sensurile ei filosofice, cu modul specific filosofiei de a pune şi soluţiona problema. Să mai adăugăm că nu toate ipotezele prezentate au, pentru ceea ce intenţionăm să demonstrăm, o importanţă egală. De unde şi inegalitatea în tratare. Un spaţiu mai larg am consacrat expunerii punctului de vedere fenomenologic (Mikel Dufrenne) şi punctului de vedere marxist (Georg Lukâcs), aşadar curentelor foarte influente ale gindirii filosofice contemporane.

 Prima reacţie vehement declarată a gîndirii estetice şi filosofice din secolul nostru cu privire la problematica artei preistorice, anume pe linia originilor, aparţine istoricului de artă

german Wilhelm Worringer. Consideraţiile sale sint dintru început şi principial retrase din planul real, istoric, al faptelor pentru a fi plasate sub accentele „psihologiei stilurilor". Subliniem din nou constatarea că sistemul său de interpretare s-a constituit, explicit, ca replică la concluziile avansate de cercetările arheologice de la sfîrşitul secolului trecut şi începutul socolului nostru cu privire la originile artei.

Singurul sprijin solid în interpretarea originilor artei şi a istoriei artei, a stilurilor artistice in special, este, pentru Worringer, *„voinţa de artă*[11], deci un factor psihic prin excelenţă. „Voinţa de artă" (sau „voinţa artistică absolută") ar fi, în consecinţă, *„factorul primar"* al creaţiei, iar conţinutul ei, *instinctul* (65 — p. 46). Aducem imediat precizarea că, pentru Worringer, „voinţa de artă" este un dat *a priori*, ca şi pentru Alois Riegl, din opera căruia se revendică.

Esteticianul german — ne referim acum la Riegl — a preconizat, spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, o împrospătare a metodologiei în domeniul artei, ca reacţie însă la poziţia „mecanicistă" a lui Gottfried Semper, care desprindea principiile procesului artistic din însuşi materialul folosit de artist, pe de o parte, din proporţionalitate şi ordine, pe de altă parte. Formele geometrice, de pildă, îi apăreau ca rezultat al procedurilor tehnice primitive, cum ar fi, mai ales, cele ale împletitului şi ţesutului. Satisfacţia procurată de aplicarea acestor tehnici şi, de asemenea, îndelunga lor cultivare, au familiarizat ochiul cu tipul formelor abstracte, geometrice. Poziţia lui Semper a corespuns, indiscutabil
– cu partea ei de adevăr — spiritului modern orientat decis spre cunoaştere pozitivă, fapt care explică audienţa ei în a doua jumătate a secolului trecut.

Ga reacţie, aşadar, la procesul de pozitivare care atrăgea în sfera sa şi disciplinele umanistice, Alois Riegl formulează postulatul „voinţei de artă", postulat în virtutea căruia opera de artă apare ca rezultat al unei voinţe de artă bine definite şi conştientă de scopul urmărit. Se poate spune că începînd cu A'ois Riegl, estetica şi teoria culturii încep a fi supuse unei metodologii afectate de pericolul atragerii lor în sfera unor construcţii teoretice speculative de inspiraţie spiritualistă şi anistorică.

Preluînd, cum arătam, formula „voinţei de artă" de la Alois Riegl, Wilhelm Worringer precizează că prin acest termen „se înţelege acea latentă cerinţă interioară care
– total independentă de obiect şi de modul creaţiei — există pentru sine şi se comportă ca voinţă de plăsmuire Ea este momentul primar al oricărei creaţii artistice şi orice operă de artă este, după fiinţa sa cea mai lăuntrică, *numai o obiectivare a acestei voinţe artistice absolute existente aprioric.*" (65 — p. 27 — subl. ns.).

Conţinutul „voinţei de artă" este, aşadar, *instinctul.* Două sînt

însă, potrivit lui Worringer, tipurile de instincte oare dau conţinut „voinţei de artă“: *instinctul de intropatie* şi *instinctul de abstracţie.* Deosebirea dintre ele este trasată foarte clar: „Aşa cum instinctul de intropatie ... îşi găseşte satisfacţie în frumuseţea organicului, tot aşa instinctul de abstracţie îşi află frumuseţea sa în anorganicul care neagă viaţa, în domeniul cristalin, în general vorbind, în orice legitate şi necesitate abstracte" (65 — p. 23). Nevoia de intropatie şi nevoia de abstracţie sînt ca doi poli ai simţirii artistice omeneşti, sînt contrarii care, în principiu, se exclud. In realitate însă „istoria artelor reprezintă o dezbatere neîncetată a ambelor tendinţe" (65 — p. 54).

Acestea sînt, în linii mari, postulatele worringeriene din *Abstracţie şi intropatie.* Pentru ceea ce ne interesează în acest paragraf, semnalăm că la începuturile activităţii artistice omeneşti este situată *abstracţia.* Ipoteza în virtutea căreia *intropatia* ar fi constituit în toate timpurile şi pretu- tindenea premisa creaţiei artistice este — pentru gînditorul german — imposibil de susţinut. „Voinţa artistică[11] a tuturor epocilor artistice primitive, ca şi „voinţa artistică[11] a anumitor popoare orientale evoluate, dezvăluie, prin excelenţă, o tendinţă abstractă. Explicaţia trebuie căutată în „premisele psihice ale instinctului de abstractizare[11], anume, mai precis, în starea psihică pe care omenirea din momentul respectiv o manifestă în raporturile sale cu cosmosul, cu fenomenele exterioare în general. Această stare se oglindeşte în calitatea nevoilor psihice, adică „în natura voinţei artistice absolute[11], şi-şi găseşte concretizarea exterioară *în* opera *de* artă, adică în stilul acesteia (65 — p. 30). Or, „stilul cel mai perfect în lgitatea sa, stilul supremei abstracţiuni, celei mai severe excluderi a vieţii, aparţine popoarelor pe treapta cea mai primitivă a culturii lor. Trebuie, aşadar, să existe o legătură cauzală între cultura primitivă şi forma artistică cea mai înaltă, cea mai pură, cea mai logică. . .“ (65 — p. 33). Această „legătură cauzală[11] rezidă în „imensa teamă spirituală faţă de spaţiu[11], teamă ce izvorăşte din împrejurarea că, spiritualiceşte, omul primitiv este, printre lucrurile şi fenomenele lumii exterioare o fiinţă pierdută şi neajutorată, o fiinţă care simte numai nelămurire şi arbitrar în relaţia sa cu lumea exterioară. Din relaţia de teamă în care omul se află faţă de lumea fenomenală va izvorî cea mai puternică nevoie spirituală şi sufletească a sa — avîntul spre valorile necesităţii, care-l salvează de încărcătura haotică a impresiilor spirituale şi vizuale. El trebuie aşadar să caute să transforme relativitatea de neprevăzut a lumii fenomenale în valori constante, absolute. Omul primitiv va resimţi, în consecinţă, un puternic imbold de a deposeda lucrurile lumii exterioare de arbitrarul şi neclaritatea lor, de a înlătura confuzia şi alternanţa alarmantă a fenomenelor. Această stare de tensiune, alime- tată de „teama

spirituală faţă de spaţiu[11], se va concretiza în căutarea unor puncte de odihnă şi posibilităţi de liniştire.

„Stăpînit de conştiinţa că este pierdut în faţa diversităţii şi obscurităţii imaginii lumii, omul primitiv putea sâ se odihnească în necesitatea şi fixitatea abstracţiei geometrice[11] (65— p. 48). Sau, şi mai clar: „instinctul artistic primitiv nu are nimic comun cu reproducerea naturii. El caută abstracţia pură, ca singura posibilitate de odihnă înlăuntrul confuziei şi neclarităţii imaginii lumii şi, pornind din sine, *creează cu necesitate instinctivă*, abstracţia geometrică[11] (65 — p. 53— subl.n.). Aceasta înseamnă — completează Worringer —că instinctul de abstracţie a creat formele cu *necesitate elementară*, *fără intervenţia intelectului.* „Tocmai pentru că intelectul nu tulburase instinctul, a fost în măsură dispoziţia pentru legitate — care în definitiv se află deja în celula germenului uman — să găsească expresia abstractă pentru aceasta[11] <65 – p. 35).

Semnalam mai înainte că Worringer este conştient de faptul că multe fenomene, cu deosebire „spectacolul artei rupestre[11], contrazic această ipoteză. O contrazic — adaugă ginditorul german — dar „numai aparent[11]. Rf-curgind la un evident artificiu, el înlătură mărturiile contrare aduse de arta parietală franco-cantabrică, afirmînd că „această contradicţie dispare, dacă noţiunea de artă este Înţeleasă aşa cum trebuie ea înţeleasă, într-un chip rezonabd. Desenele naturaliste ale troglodiţilor aqultani no dau binjvonllu! prilej să subliniem absurditatea ce se naşte din identificarea istoriei artei cu istoria instinctului de imitaţie, adică cu înderaînarea manuală de a imita. Aceste obiecte confec'.lonate sint produse pure ale instinctului de imitaţie, ale certitudinii observaţiei şi aparţin istoriei dexterităţii, dacă este permis acest cuvînt absurd şi derutant[11] (65 — p. 60).

Intr-adevăr, termenul este „absurd şi derutant[11], întrucît sub eticheta „dexterităţii[14], arta preistorică este scoasă, fără drept de apel, din istoria artei. O spune, deaitminleri, Worringer însuşi: „Aceste produse pe care tocmai le-am menţionat, din epocile preistorice ale Europei şi Egiptului, sînt — ce-i drept – interesante din punctul de vedere al istoriei culturii şi, în special, de mare valoare prin conţinutul lor, dar a le include în istoria artei ar fi o greşeală[11] (65 — p. 61). Acestei poziţii i se alătură, pe de altă parte, argumentul în virtutea căruia specia de oameni din era glaciară, care ne-au lăsat picturile şi desenele naturaliste, nu pare în nici un caz să fi fost o specie de oameni care a stat înlăuntrul ciclului evolutiv, şi care, prin anumite mutaţii, să fi dus, în cele din urmă, la umanitatea istorică. „Această specie trebuie considerată cu adevărat *preistorică*[11] (65 — p. 19).

Dacă din 1908 — anul de apariţie a lucrării *Abstracţie şi intropatie* — construcţia de isspiraţie metafizic-idealistă (ne referim Ia spiritul *metodei)* a Iui Wilhelm Worringer a cunoscut, pînă de curînd, o largă audienţă, ea intră, în acest sfîrşit de secol, graţie unei linii de cercetări (Reinach, Frazer, Breuil, Luquet, Arnold Gehlen, Annette Laming-Emperaire, Herbert Read, Georg Lukâcs şi Andre Leroi-Gourhan) în rubrica documentelor istorice, evident, mai cu seamă în legătură cu modul în care a fost interpretată arta preistorică paleolitică.

In privinţa viziunii care a prezidat elaborarea întregii construcţii worringeriene, aceasta ne apare clar articulată în afirmaţia potrivit căreia „nevoile artistice ale unui popor pentru abstracţie linear-organică trebuie puse în legătură cauzală nu cu tehnica şi metodele de creaţie din momentul respectiv, ci cu starea psihică din acel moment a poporului respectiv. Faţă de factorii psihici principali, eventualele influenţe sint luate numai secundar în discuţie[11] (65 — p. 63).

Worringer rămîne prizonierul construcţiilor teoretice rotunde, închise asupra lor însele şi perfect coerente în articulaţiile lor interne, elaborări fixate, potrivit tradiţiilor şcolii estetice şi filosofice germane, în cadrele unui corp de postulate date *a priori* — termeni în jurul cărora se organizează întreaga experienţă a unui domeniu spiritual dat. *Abstracţie şi intropatie* rămîne, prin excelenţă, o încercare de a fortifica „metodologia psihologică a stilurilor[11] — tema favorită a epocii lui Worringer, Wolfflin şi Blaga — în perspectiva postulatului „voinţei de artă[11] al lui Alois Riegl. Oricum, construcţia worringeriană s-a înscris în spiritul european ca una din tentativele pe drept cuvînl temerare de a accede la secretele originii artelor şi stilurilor artistice. Iar dacă ar fi să trecem la consemnarea unor corelaţii şi filiaţii, am putea aminti în acest context una din ideile prezente în masiva lucrare a lui Ernst Gassirer *Filosofia formelor simbolice,* idee în virtutea căreia creaţia simbol înseamnă o pauză în traficul organic dintre om şi mediul ambiant sau o încercare de stabilizare a experienţei umane. în ceea ce priveşte „gustul[11] pentru dihotomii şi polarităţi, ar putea fi invocat Nietzsche, gîn- ditorul care, în sfera sensibilităţii estetice, a operat cunoscuta distincţie între *sensibilitate de tip apollinic şi sensibilitatea de tip dionisiac.* Aprofundarea acestor apropieri ne-ar duce, desigur, prea departe. Le-am consemnat doar pentru a da un contur, fie oricit de aproximativ, contextului spiritual al epocii. Oricum, şi în cazul lui Worringer, Cassirer sau Friedrich Nietzsche, recursul la o explicaţie universală a mişcărilor experienţei şi sensibilităţii estetice este îndeajuns de clar pentru a mai insista.

Reacţia lui Blaga faţă de teoria worringeriană în discuţie ni se pare a fi deosebit de instructivă în acest context, mai cu seamă in

privinţa modului în care, potrivit gînditorului nostru, această autoritară teorie ar putea fi depăşită. Astfel, după ce rezumă tezele worringeriene relative la cele două atitudini fundamentale ale omului — respectiv, *abstracţia* şi *intropatia* — Blaga insistă cu precădere asupra unora din obiecţiile care i-au fost între timp aduse. Referindu-se, in acest sens, la observaţiile formulate de Sydow cum că, dimpotrivă, omul primitiv trăieşte într-o desăvîrşită linişte şi armonie lăuntrică şi că nimeni asemeni lui nu poate „însufleţi" natura, Blaga afirmă fără echivoc că un atare tip de obiecţie nu are cum zdruncina teoria lui Worringer. Este prea adevărat, spune el, că primitivul aplică mai mult ca oricine procedeul simpatizării cu natura, dar *intropatia* sau *însufleţirea* are in cazul lui — subliniază Blaga — o funcţie *cognitivă* in primul rînd, şi nu *estetică.* Or, tocmai datorită faptului că *intropatiiie omului, preistoric au o funcţie cognitivă,* se produce situaţia precară a acestuia. „Datorită tocmai belşugului şi violenţei intropatiilor, primitivul se vede înconjurat de-o lume plină de puteri oculte, magice, duşmănoase, capricioase, de care va încerca să scape evadind în abstracţiunile artei sale. La primitiv abstracţiunea e o funcţie estetică, în timp ce intropatia are o funcţie cognitivă" (66 — p.106). După cum se poate observa, Blaga răstoarnă datele problemei, pedalînd pe ideea *inversiunii funcţionale:* dacă la omul civilizat abstracţia joacă un *rol intelectual* şi intropatia un *rol estetic,* la primitiv lucrurile se întîmplă invers: abstracţia are un rol estetic şi intropatia un rol intelectual, cognitiv. Teoria lui Worringer, consideră Blaga, trebuie întregită *„cu ipoteza inversiunii funcţionale ce ar avea loc in mentalitatea primitivului*" (66 — p. 106).

Mai grave sînt, în teoria istoricului de artă german, alte stări de lucruri. Mai întîi că, potrivit lui Blaga, Worrin-
ger consideră că *abstracţia* şi *iniropalia* sint „cele două ramificaţii fundamentale ale esteticului[1]', dar — notează Blaga — „el nu ne spune in ce consistă *esteticul* ca atare. Afară de aceasta, Worringer nu diferenţiază *intropatia* cognitivă de cea estetică şi *abstracţiunea* cognitivă de cea estetică*[4] (66 — p. 106). Motiv, pentru ca Blaga să considere ca avînd o deosebită însemnătate teoretică următoarele disocieri: 1) intropatia nu e de natură specific *estetică;* 2) abstracţiunea nu e totdeauna *intelectuală* (cognitivă) şi 3) intropatia e adeseori cognitivă, abstracţiunea adeseori estetică. „*Esteticul* — conchide Blaga — *nu consistă în nici unul din ccle două procese de conştiinţă (intropatie şi abstracţiune), ci într-o realizase sui generis a lor . .* (66 — p. 107).

Nu intrăm în detaliile concepţiei blagiene cu privire la natura esteticului şi a artei. Deajuns să notăm aici că modul în care gînditorul nostru se detaşează de concepţia „teieo- logioă" acreditată de Alois Riegl şi Wilhelm Worringer nu rămîne fără

consecinţe in planul propriei sale construcţii îteoretice, oricum mai cuprinzătoare şi mai sup'J, într-un nalt grad mai adecvată naturii fenomenului.

Demnă de reţinut şi de consemnat aici, de asemenea.
– â propos de reacţia anti-worrmgeriană — ni se pare a fi poziţia lui Moritz Hoernes. „Voinţei de artă[1]* el îi opune „trebuinţa de artă". Istoricul de artă german consideră că în cele mai bune epoci ale trecutului nu există, in materie de artă, nici *alegere* şi nici *voinţă,* „ci numai o *trebuinţă de artă,* ale cărei cauze constrângătoare reclamă recunoaştere, chiar dacă ele nu pot fi descoperite** (22 — p. 18 — sbl. a.). Că lucrurile stau aşa — notează Hoernes în continuare — se arată foarte clar în regiunile vieţii preistorice, unde spiritul omului nu este încă dominat de situaţii complexe, ci relativ simple şi care au determinat autoreprezentarea sa prin artă. Aici se recunoaşte, în modul cel mai clar, caracterul inconştient, instinctiv, lipsit de alegere şi voinţă, al fiecărei creaţii artistice autentice, adică purtată de spiritul masei populare. Dacă vrem să vedem în activitatea artistică a unor timpuri atît de vechi, nu doar în mod simplu, o consecinţă sau un semn secundar al formei economice primitive, pînă la urmă spunem acelaşi lucru considerînd formele de artă ca emanaţii paralele ale aceluiaşi spirit care, în alte domenii ale vieţii, a creat formele economice, familiale, religia, morala ş.a.m.d. In toate aceste domenii omul face, deci, numai ceea ce trebuie să facă. Dacă recunoaşte acest lucru, atunci vorbeşte de constrîn- gere şi necesitate. Dacă necesitatea îi rămîne ascunsă, atunci se crede îndreptăţit să vorbească despre o „voinţă liberă[11] etc.

Nu credem că Hoernes se află departe de adevăr, con- siderînd că postulatul „voinţei de artă[11] indică şi dezvăluie una din formele „falsei conştiinţe[11] a spiritului european de la începutul acestui veac în materie de artă.

Dacă în explicarea originilor artei Worringer apelează la un formalism abstract, dar sub motivaţie psihologică, esteticianul şi criticul de artă englez Herbert Read se situează, în ceea ce priveşte arta preistorică, pe o altă poziţie teoretică. Lăsînd deoparte faptul că el acceptă, în esenţă, tezele lui Worringer şi Schmarsow despre tipul nordic („abstract şi stilizat[11]) de frumuseţe şi tipul mediteranean („organic şi realist[11]), trebuie spus că descoperirea artei preistorice i-a prilejuit elaborarea unui sistem coerent de idei, sistem în centrul căruia este aşezată teza artei ca fapt social. Este însă drept că această idee va dobîndi o motivaţie „vitalistă[11] fără echivoc formulată, dar nu este mai puţin adevărat că, situîndu-se într-un atare unghi de vedere, el va aduce corective esenţiale

unora din teoriile prezentate în capitolele precedente. Spre deosebire de Siegfried Giedion de exemplu, Read consideră că începuturile artei nu sînt marcate de abstracţie şi că, dimpotrivă, „simbolurile abstracte[11] nu au luat naştere în paleolitic, ci în perioada neolitică (67 — p, 7). Heidegger se delimitează în acelaşi fel, considerînd că faza artei naturaliste a precedat faza geometrică. „Oricît de mult şovăi să-i contrazic pe Worringer,
— mărturiseşte Read — scopul meu este de a arăta că în raport cu arta naturalistă a perioadei paleolitice, arta geometrică a perioadei neolitice reprezintă o lărgire a simţului estetic, iar nicidecum o îngustare, aşa cum sugerează el[11] (67 — p. 31). Pentru Worringer, ca şi pentru Read sau Giedion, arta este o experienţă fundamentală ce se naşte din pasiunea congenitală a omului do a-şi dezvolta mijloace de expresie pentru viaţa sa interioară. R;ad se va detaşa însă de concepţia acestora în privinţa *priorităţii* tipului de imagine — *picturală* în viziunea sa, *abstractă* în viziunea lui
Worringer şi Giedion — care a marcat începuturile activităţii artistice omeneşti.

De semnalat însă că poziţia esteticianului şi criticului de artă englez faţă de arta preistorică s-a conturat — subordo- nîndu-i-se — în perspectiva tezei de inspiraţie freudian- jungiană, anume că *„in dezvoltarea conştiinţei umane imaginea a premers ideea[11].* Picturale sau abstracte, simbolurile erau, la începuturile activităţii artistice umane, icoane care anticipau dezvoltarea noţiunii. „înaintea cuvîntului a fost imaginea; primele încercări atestate ale omului de a determina realitatea sînt încercări picturale, imagini pictate sau zgîriate sau gravate cu un vîrf ascuţit pe suprafaţa stîncilor şi peşterilor[11] (67— p. 12). Din unghiul acestei teze — nucleul, de fapt, al concepţiei sale cu privire la evoluţia spiritului uman — Herbert Read pune din nou în discuţie poziţiile unui Worringer sau Siegfried Giedion. „Nu există nici o mărturie că omul paloolitic a realizat o abstractizare conştientă. Tot ce putem presupune este că armonia şi ritmul mişcării — factori necesari ai iscusinţei — au fost transpuşi de la unealtă la imagine, şi că o parte a iscusinţei instinctive dobîndite cu ocazia cioplirii uneltelor de cremene sau a armelor a servit la zugrăvirea de animale" (67 — p. 23). In acest pasaj, relaţia dintre artă şi muncă este perfect intuită.

în ceea ce priveşte principiile explicative fundamentale, Read adoptă o altă poziţie. Evoluţia spiritului uman ar începe cu simţul estetic, care s-a extins treptat, atît în profunzime, cît şi în năzuinţele lui: „Să ne închipuim o forţă permanentă, un instinct orb bîjbîind către lumină, descoperind o sfîşiere în vălul neantului şi devenind conştientă de forme semnificative" (67 — p. 12). Reluată şi întărită, această propoziţie devine principiu metodic. „Iată —

urmează Read —■ care ar trebui să ne fie totdeauna axioma în istoria artei: trebuie întotdeauna! presupus un factor estetic constant şi căutate forţele exterioare carej îl transformă". Această opţiune şi teză metodologică este prezentă, cum observam, şi în *Estetica* lui Tudotr Vianu. Aşadar, esteticianul englez nu se va ocupa de factorii care au conlucrat la *geneza* sentimentului estetic. După cum se poate observa, acesta este presupus şi determinat ca „forţă permanentă" şi „instinct orb", după care este transformat, ca atare, în principiu metodic.

Din acest punct şi cu o atare idee, Read procedează la reconstituirea „zorilor născînde ale conştiinţei specific umane[11] (evoluţia de la *imagine* la *idee),* dar nu fără a conferi acestui proces un anume rost şi o anume semnificaţie. „Nici o însuşire umană nu se naşte izolat: la omul primitiv şi la copii, arta se dezvoltă din mîzgălituri şi din recunoaşterea cu totul întâmplătoare a unor semne pline de înţeles; dar ea nu s-ar dezvolta — şi în aceasta constă miezul problemei — dacă dezvoltarea ei nu şi-ar propune un scop, vreo dorinţă inconştientă care o împinge înainte[11] (67 — p. 13). „Scopul[11] şi acea „dorinţă inconştientă[11] ţin de factorul vital. *„Arta preistorică trebuie înţeleasă în acest sens ca un răspuns dat nevoilor vitale*" (67 — p. 14 — subl. ns). Ritualul însuşi s-a născut şi s-a dezvoltat din nevoi economice şi din credinţa în corelaţia eficientă dintre împrejurări independente unele de altele. „Singurul factor dominant al dezvoltării umane este cel vital, voinţa de a trăi. Toate facultăţile noastre slujesc această nevoie imperioasă, iar arta, ca şi magia (şi mai târziu religia) era unul din elementele ce alcătuiau răspunsul complex dat acestui impuls unic[11] (67 — p. 14). Tipurile înseşi ale artei preistorice aveau un singur impuls, anume dorinţa de a „actualiza[11] obiectul asupra căruia aveau să acţioneze puteri magice. Iar faptul că unele desene sînt mai naturaliste decît altele din aceeaşi epocă poate fi explicat nu printr-o diferenţă de talent, ci printr-o deosebire de mediu şi de năzuinţe (67 — p. 21). Este vorba de năzuinţe alimentate de o energie psihică orientată în sens „vitalist[11], fapt ce explică împrejurarea că imaginile de animale au avut prioritatea. In preistorie, de aceea, „animalul a intrat în conştiinţa umană ca un arhetip, înfăţişîndu-se artistului individual ca operă de artă vitală. Dar această operă de artă, această artă animalieră, era artă tocmai pentru că era vitală... iar imaginile recunoscute ca cele mai vitale au fost acceptate ca simbol colectiv. Pe această treaptă a evoluţiei umane, vitalitatea ajungea[11] (67 — p. 25). Read nu neagă insă că, în plină „angajare vitală[11], şi-au făcut loc şi semne abstracte, dar acestea nu au putut deveni valori de sine stătătoare. Consecvent cu principiul explicativ adoptat, el consideră că va trebui să aşteptăm un alt ciclu al evoluţiei omului pentru a asista la naşterea, în toată independenţa sa, a „intuiţiei

geometrice[11]. El conclude că „ceea ce s-a stabilit de timpurile preistorice în toată independenţa sa, este o modalitate instinctivă de reprezentare dotată cu vitalitate" (67 — p. 25). Cu observaţia însă, că *vitalismul* nu este numai *animalism,* ci, mai curînd, „forţa vitală" care se poate manifesta atît sub chipul omului, cît şi sub acela al animalului, ba chiar şi în motive abstracte.

în acest context şi sub această distincţie, Herbert Read acreditează ideea *vitalismului în artă* în general. Referindu-se la opera sculpturală a lui Ilenry Moore, el găseşte de cuviinţă să consemneze că în acest caz avem a face cu o vitalitate desprinsă de arta animalieră, ceea ce constituie „o reacţie faţă de rigiditatea mortală a tuturor proceselor de repetiţie şi imitaţie, faţă de copierea lipsită de viaţă, faţă de ritualul mecanic... în acest sens, vitalismul în artă este o sfidare a nihilismului în artă, a sentimentului de disperare provocat de sofisticarea idealismului sau a intelectualismului" (67 — p. 27). Această teză, desigur, în bună parte motivată, va fi reluată şi adîncită într-o altă lucrare importantă a sa, *Art and alienation* (68). Cu regretul că nu o putem prezenta şi comenta mai pe larg în acest cadru, să consemnăm doar faptul că, din modul în care esteticianul englez se raportează la particularităţile artei preistorice, ca şi la problematica atît de complexă a evoluţiei artei în general, se întrevede clar pasionanta sa încercare de a lega, fie şi prin recurs la o viziune vitalistă, activitatea artistică de evoluţia spirituală a omului, de a o integra în sistemul valorilor şi de a o lega de semnificaţiile funcţionării acestuia, ocrotind-o in faţa tendinţelor estetiste şi antonomizante. în concluziile sale consacrate artei preistorice, ca şi artei moderne şi contemporane, el a implicat, întotdeauna, un element finalist indisociabil de dimensiunea artistică.

într-o lucrare contemporană consacrată originilor artei, o trimitere oricît de sumară la datele psihologiei freudiene nu poate lipsi. Prin extensiune la domeniul faptelor sociale şi de cultură, psihanaliza intră în cîmpul filosofiei, dar nu atît ca discurs filosofic, în sensul consacrat al termenului, cît prin ecourile şi efectele pe care le-a promovat în sfera interogaţiilor de tip filosofic. Meditaţia filosofică nu poate rămîne, aşadar, insensibilă, în primul rînd, faţă de modul freudian de a *determina* actele de cultură şi de civilitaţie, faţă de maniera sa specifică de a explica *geneza umanităţii,* a *subiectului* şi *conştiinţei.*

Este îndeobşte cunoscut faptul că descoperirile psihologiei lui Freud au fost frecvent însoţite de corpuri argumen- tative extrase din operele de artă, literare şi plastice în special. în fundamentarea problematicii psihologice a visului — dimensiune centrală a cercetărilor sale — Freud a recurs, de asemenea, la comparaţia cu operele de artă pentru ca, pornind de aici, modelul creaţiei artistice

să fie elaborat prin analogie cu visul. Se explică astfel că multe din scrierile fondatorului psihanalizei privesc în mod direct procesul de creaţie artistică. în legătură cu „aplicarea" psihanalizei la artă pot fi amintite ca mai importante următoarele: *Delir şi vise în Gradiva de Jensen, O amintire din copilăria lui Leonardo da Vinci, Creaţia literară şi visul în stare de veghe, Aloise de Michelangelo, Introducere în psihanaliză* ş.a. Nu se poate spune însă că Freud nu a abordat domeniul artei cu prudenţă. Dar dacă el nu s-a lansat în construcţii sistematice, nu este mai puţin adevărat, că „motivului artistic" i-a acordat o constantă atenţie, mai cu seamă după ce doctrina sa a înlăturat învinuirea de pansexualism.

Nu vom intra în istoria cercetărilor freudiene. Nu ne-am propus să reconstituim, fie oricît de succint, viziunea şi conceptele teoriei psihanalitice în ansamblul şi în toată complexitatea lor. Nu ne va preocupa, de asemenea, modul în care problematica psihologiei freudiene a fost atrasă în cîm- pul literaturii şi al criticii literare şi de artă îndeosebi, cunoscută fiind importanţa pe care *inconştientul* a dobîndit-o în poetica mişcărilor de avangardă dintre cele două războaie mondiale (dadaismul şi suprarealismul), în poetica expresionismului, ca şi în teatrul lui O'Neill şi Tenessee Williams, de exemplu. Intenţia noastră este să punem în lumină *logica determinismului freudian* în chestiunea originilor artei, să desprindem modelul teoretic propus pentru explicarea genetică a acestui domeniu definitoriu al culturii umane. Ne interesează, prin urmare, extinderea determinismului freudian în orizontul faptelor de cultură.

Modelul explicativ freudian în ceea ce priveşte originea sentimentului estetic şi a artei în general, îşi are temeiul in dinamica activităţii psihice şi, nu mai puţin, în dinamica

infrastructurii bio-psihice. Iată motivul pentru care considerăm că este absolut necesar ca, mai înainte de a desprinde şi analiza acest model, să procedăm la o succintă prezentare a teoriei freudiene a pulsiunilor instinctuale.

Potrivit punctului de vedere freudian, în energia libi- duaîă, în dinamica internă a forţelor energetice specifice libidoului trebuie să căutăm originea faptelor de cultură, aşadar cadrul genetic ultim care explică posibilitatea creaţiei şi creativităţii umane în genere. In concluziile lucrării sale *Totem şi Tabu,* Sigmund Freud scrie, răspicat, următoarele: „... aş putea încheia şi rezuma această rapidă cercetare, spunînd că în complexul Oedip regăsim, deopotrivă, *începuturile* religiei, moralei şi artei“ (69 — p. 215, s.n. D.M.). La baza oricărui act uman de creaţie ar sta însă *sublimarea* — act psihic care se traduce prin punerea în libertate a unei anumite cantităţi de energie pe o anume direcţie creatoare de cultură. Se pune însă întrebarea relativă la posibilitatea însăşi a sublimării.

Forţele de primă importanţă în viaţa individului uman — consideră Freud — sînt instinctele: foamea, setea, instinctul sexual, nevoia de repaus şi somn etc. (aşa-zisele „instincte de auto-conservare primară[11]) Marca ireductibilă a acestor instincte este dată de marea lor autonomie, anume în înţelesul că sînt înnăscute şi conduse de o finalitate biologică ce intră în acţiune fără concursul ew-lui, al conştiinţei. Să reţinem însă că în teoria freudiană în discuţie, „instinctul" şi „pulsiunea" sînt noţiuni corelative: *tot ceea ce este instinctiv se constituie ca activitate pulsivă.* Freud introduce aici o distincţie. El consideră că instinctul este o funcţiune — vitală, se înţelege — dar şi un sistem de forţe care poate fi investigat din punct de vedere energetic. Din acest unghi, instinctul îi apare ca o *energie potenţială* iar pulsiunea ca *un factor activ,* care tinde în permanenţă spre satisfacţie, deci spre echilibru şi destindere. Pulsiunea este un act care, pornind de la insatisfacţie sau, altfel spus, de la *tensiune,* conduce la plăcerea satisfacţiei, la descărcarea energiei şi la restabilirea echilibrului energetic. Jocul forţelor instinctuale constă, în consecinţă, într-o permanentă acumulare şi descărcare de energie. Orice perturbare a echilibrului energetic

- fie sub forma nevoilor, fie sub forma dorinţelor — acuză satisfacţia care, odată produsă, asigură condiţiile interne optime de desfăşurare a procesului vital. Preluînd „principiul constanţei[11] de la Fechner, Freud consideră în acest sens că tendinţa organismului este prin excelenţă aceea de a menţine tensiunile la un nivel constant. Orice dereglare gravă în sistemul forţelor instinctuale şi psihice conduce în mod necesar la nevroză. Teoria freudiană a nevrozelor, în trecăt fie spus, are ca punct de plecare teoria dinamică a pulsiunilor, teorie din unghiul căreia Freud concepe

instinctul ca un sistem *sui generis* de tensiuni şi contradicţii. Să precizăm însă că, în spiritul concepţiei freudiene, pulsiunea sexuală (erotică în sensul cel mai larg al termenului, întrucît sexualul nu sc reduce la genital) (70 — p. 274—287) constituie centrul acestui sistem, de fapt baza sa energetică. Creativitatea umană — în genere — are ca substrat bio-psiho- logic un *conflict* şi, în mod necesar, *tentativa de soluţionare* a acestuia. Cînd Freud afirmă că morala, dreptul, arta, religia, ştiinţa şi filosofia sînt „expresii[11] sau „derivări[11] (cu înţeles de „deviaţii[11]) ale complexului Oedip, el înţelege că aceste sfere superioare ale spiritului uman se fundează pe o contradicţie, şi anume pe contradicţia şi tensiunea dintre dorinţa incestuoasă şi transgresarea ei, dintre dorinţă şi prohibirea ei. Se pune, desigur, întrebarea în legătură cu raţiunea în virtutea căreia Freud, în cercetarea faptelor de cultură, şi-a ales ca principiu explicativ pulsiunea sexuală, erotică în general (71).

Marea importanţă pe care fondatorul psihanalizei a acordat-o pidsiunii sexuale (erotice) în interpretarea faptelor de cultură a fost explicată prin faptul că, în raport cu instinctele de „autoconservare primară[11] (foamea, setea, componenta posesivă a pulsiunii sexuale etc.) acest tip de pul- siune se particularizează printr-o mare „plasticitate[11] (70 — p. 299). Freud pune un accent deosebit pe „mutabilitatea formei exterioare[11] a pulsiunii sexuale, pe „transmisibili- tatea[11] ei în domenii mai îndepărtate. Ca „pulsiuni naturale[11] foamea şi setea nu pot primi o „satisfacţie simbolică[11]. Aceste instincte cer o satisfacere reală şi se consumă, în consecinţă, în forma lor primitivă. în schimb, pulsiunea sexuală poate face loc unei „satisfacţii de substituţie[11], unei „satisfacţii simbolice[11], şi anume printr-un act de transpunere a ei într-un domeniu spiritual dat. în legătură cu pulsiunea instinctuală — în general — Freud introduce o precizare foarte importantă: pulsiunea, de orice natură ar fi, nu creează energie şi nu este, prin urmare, sursă de energie. Ea nu face decît să imprime o anumită direcţie acţiunii de *transformare* de către individ a energiei existente în corp. Dar transformarea pulsiunii nu se poate efectua decît prin *sublimare.*

Conceptul de *sublimare* este cheia interpretărilor freudiene (şi psihanalitice în general) în domeniul faptelor de cultură. Freud însuşi a precizat dintru început că sublimarea *nu izvorăşte* din pulsiunea sexuală. Ea este şi. trebuie să fie înţeleasă ca o deturnare a acestei puisiuni spre alte scopuri. Or, schimbarea de scop este, implicit, o schimbare de obiect. Actul deturnării devine posibil graţie capacităţii pe care o are pulsiunea sexuală de a putea să înlocuiască scopul său imediat prin scopuri non-sexuale. Actul sublimării pune, de fapt — în concordanţă cu teoria dinamică a pulsiunilor — o problemă de transformare şi de re investire a

energiei libi- duale. Teoria psihanalitică freudiană precizează însă că nu orice transformare şi reinvestiţie de energie este, *ipso facto* şi o sublimare. In consecinţă, nu orice individ posedă capacitatea şi „arta“ de a sublima. în spiritul concepţiei lui Freud, so poate vorbi de sublimare numai atunci şi acolo unde satisfacerea pulsiunii are loc printr-un act de *substituţie*. Esenţa sublimării constă în capacitatea omului şi a acţiunilor sale de a proiecta energia pulsională, *ca act spiritual*, de a o spiritualiza şi de a o integra, astfel în sistemul raporturilor sociale şi în judecăţile sale de valoare. Aşadar actele de substituire pot fi calificate ca sublimări numai dacă sînt admise în sistemele de evaluare ale societăţii. Dar dacă — aşa cum semnalam mai sus — condiţia de posibilitate a sublimării consta în capacitatea pulsiunii sexuale de a se fracţiona şi de a împrumuta alte căi de descărcare decît cea specifică ei, ea este posibilă, deopotrivă, şi pentru că pulsiunea sexuală relevă, pe de altă parte, incapacitatea de a obţine, în cadrul social constituit, o satisfacţie completă. în cele *Trei eseun asupra sexualităţii* Freud conchide că, din cauza exigenţelor pe care le impune societatea, din cauza „refulării originare" (complexul Oedip), sublimarea pulsiunii sexuale stă la baza instaurării culturii. Acest proiect explicativ necesită însă o completai'e. Unul din factorii care prezidează actul sublimării este *cenzura.* în viziunea Iui Freud, cenzura deţine funcţia de a bloca trecerea tendinţelor asociale şi de a le a.'unca în inconştient în zona *Sinelui* pentru a le reprima.

Dar cenzura nu are doar o funcţie de reprimare. Indirect, ea deţine o funcţie pozitivă pe direcţia actului de sublimare, şi anume în înţelesul că ea forţează energiile Iibiduale să se deghizeze pentru a putea trece nestingherite şi nepedepsite de conştiinţă. în acest fel, cenzura se află la originea „derivărilor" şi „simbolismelor" şi devine creatoare prin deplasările pe care le impune pulsiuniler instinctuale, prin canalizarea investiţiilor şi reinvestiţiilor de energie pe o direcţie simbolică consonantă cu socialul.

Iată, foarte pe scurt, modul freudian de a explica geneza faptelor de cultură: arta, ca şi ansamblul fenomenelor culturale în genere, este o construcţie şi o „formaţiune substi- tutivă", este o „formaţie reacţională“ la complexul Oedip, una din căile (ca şi ştiinţa, filosofia şi religia) de deturnare în care se descarcă pulsiunea sexuală inhibată. Acesta este sensul afirmaţiei freudiene potrivit căreia „în complexul Oedip, regăsim, deopotrivă, începuturile religiei, moralei şi artei[11].

Tezele cu privire la originea societăţii, culturii şi civilizaţiei, ca şi cele referitoare la structura şi activitatea aparatului psihic şi instinctual, trebuie considerate ca tot atîtea premise ale „esteticii[11] freudiene. Nu este vorba, de bună seamă, de o estetică dăltuită şi fundamentată în maniera şi după tipicurile tradiţionale, ci de prelungirile şi consecinţele concepţiei freudiene (ca *Weltanschauung),* în cîmpul artei. Am putea spune, fără să exagerăm, că estetica lui Freud constă, de fapt, în modelele pe care le propune, mai ales pentru *creaţie şi receptarea artistică* (72). în opera sa vom întîlni, aşadar, un corp de idei şi concepte clar articulate despre „creaţie[11] şi „artist" (romancieri, poeţi, pictori, sculptori), despre „sentimentul estetic" şi „plăcerea estetică[11]. Interesul şi constanţa cu care Freud s-a ocupat de procesul creaţiei artistice se explică prin aceea că lectura psihanalitică a operei de artă are drept ţel dezvăluirea artistului refulat, considerîndu-so că tocmai „complexele" (impulsurile asociaie în genere) pe care artistul le-a refulat (le-a depus în inconştient, la nivelul cel mai profund al personalităţii) provoacă „efectul de afect puternic enigmatic" asupra amatorului de artă.

Artistul îşi exprimă viaţa Iui psihică în „fantasmele eroului". Dincolo de ele, psihanaliza freudiană caută cu insistenţă fantasmele autorului lor, impulsul dorinţelor refulate, inconştiente. De aceea, în viziunea lui Freud, opera de artă este întotdeauna un fel de „memorie involuntară[4]'. Dar dacă la ba^a oricărui act de creaţie stă complexul Oedip, cura se explică marea diversitate şi varietate a producţiei artistice, variabilitatea ei în timp şi spaţiu, evoluţia artei în spaţiu şi timp, evoluţia artei în genere? Prin diferenţele care survin în gradul do refulare, prin variaţia refulării în funcţie de timp şi spaţiu, în funcţie de exigenţele morale şi culturale proprii

autorilor şi diferitelor societăţi şi epoci istorice. Intre epoca artistică a lui Sofocle şi cea a lui Shakespeare ar fi, prin urmare o distanţă definită doar prin diferenţele intervenite în modurile refulării, da „progresele'[4] pe care refularea le-a înregistrat în substanţa afectivă a umanităţii.

în legătură cu *refularea* şi *sublimarea* psihanalitică, Lucian Blaga are cuvinte de dezaprobare. „Adepţi ai unei gîndiri, oricum ritual fixate, ei (psihanaliştii) pun un accent exagerat pe cauzalismul mecanic al conţinuturilor refulate... Am spus: refularea există. Şi adăugăm: conţinuturile psihice, odată refulate, e sigur că nu încetează cu aceasta de a fi elemente active în viaţa noastră psihică. De aici pînă la afirmaţiunea că ele *determină,* ca un *deus ex machina*, forma şi structura personalităţii, e însă un salt la care psihanaliştii se hotărăsc fără real suport. Saltul e ilariant, căci raportul dintre fapte e tocmai invers: forma şi structura personalităţii psihice determină modul şi natura refulărilor, sau chipul cum un individ îşi soluţionează de Ia caz la caz problema refulărilor impuse de împrejurări" (73 — p. 34—35).

Modelul interpretativ freudian s-a impus, indiscutabil, prin ceea ce a imprimat ca noutate în cîmpul psihologiei europene, prin adîncimile pe care le-a proiectat asupra universului psihic uman. Că psihanaliza a atras atenţia asupra unor realităţi psihice peste care viziunea raţionalistă tradiţională aşternuse nenumărate tabuuri, este un lucru de nimeni astăzi contestat. Inacceptabile s-au dovedit a fi însă biologismul şi anistorismul lui Freud, tendinţa de a explica istoria creativităţii umane exclusiv prin psihologie. Evident, nu investigarea realităţii psihice este gravă. „Gravă pentru investigaţia psihanalitică rămîne însă *inflaţia reali- taţii psihice,* tendinţa de a explica totul pe această cale elu- dindu-se alţi factori exteriori care situează omul între semiologia plăcerii şi semiologia realităţii" (74).

Logica determinismului freudian in ordinea creativităţii umane este dată de primatul libidoului şi se bazează pe dinamica şi pe transformările energiilor libiduale. Este însă vorba, evident, do un proiect reducţionist: considerate în absenţa oricărui raport cu procesul istoric real, faptele de cultură în genere, multitudinea şi diversitatea lor, cultura umană în ansamblul ei, nu sînt altceva, după cum s-a spus, decît „avataruri ale complexului Oedip". Ordinea formelor superioare ale conştiinţei umane este derivată din jocul forţelor instinctuale. Fisura metodei şi a doctrinei freudiene rezidă, în primul rînd, în generalizarea proceselor morbide la interpretarea şi înţelegerea registrelor atît do complexe ale civilizaţiei şi culturii.

231 O explicaţie diferită, dar tot in cadrele psihanalizei, propune Cari Gustav Jung. Spre deosebire de Freud, reputatul psihiatru

elveţian va considera că libidoul sexual nu deţine o importanţă hotărîtoare în explicaţia faptelor de cultură, că şi alte instincte, cum ar fi, de exemplu, instinctul de nutriţie sau voinţa de putere pot avea o pondere tot atît de mare în viaţa biologică şi spirituală, ca şi aceea a libidoului sexual (75 — p. 184—185). El îşi va apropia, în consecinţă o altă arie problematică. Ca şi Freud, Jung este şi el preocupat de realitatea psihică, de structurile ei interioare cu funcţii diferite, de problema inconştientului mai ales. El crede însă că mecanismul refulării nu poate explica în întregime structura inconştientului: „...în sfera sa (a inconştientului) nu sc înscriu numai conţinuturile refulate, ci şi toate materialele psihice care, deşi existente, nu şi-au atins valoarea, intensitatea care să le permită să depăşească pragul conştientului. Or, este imposibil să explicăm numai prin mecanismul refulării de ce toate aceste elemente rămîn sub pragul conştientului" (75 — p. 184). Jung este de părere, pe de altă parte, că datele personale ale inconştientului individual se conjugă cu unii factori de ordin impersonal, cu anumite categorii şi arhetipuri moştenite. El afirmă în acest sens următoarele: „Am emis astfel ipoteza că inconştientul însumează, să spunem, în straturile sale profunde, materiale colective relativ vii şi active, şi pe această cale am ajuns să vorbesc de un inconştient colectiv" (75 — p. 45). în acest fel, Jung reproşează lui Freud că nu s-a preocupat să distingă cu mai multă exactitate ceea ce este înnăscut de ceea ce a fost acumulat pe parcursul vieţii.

Cercetarea raporturilor dintre conştient şi inconştient, dintre ceea ce este moştenit şi ceea ce este acumulat prin experienţa individului în societate, îl duce pe Jung din ce în ce mai evident pe calea unui *model* de funcţionare a psihismului uman, de apreciere a actelor de comportament, de sesizare a primelor elemente care dau seama de procesul de creaţie. El va explica, pe această bază, mecanismul formării miturilor şi a modelelor arhetipale în funcţie de care este structurată viaţa psihică umană. Avînd un caracter primordial în structurarea realităţii spirituale, arhetipurile explică anumite elemente universal valabile ale structurilor noastre mentale, indică rolul unor semnificaţii care au o funcţie predeterminată asupra inconştientului colectiv, reflectat în felul de modelare a inconştientului individual. Arhetipul este „expresia care desemnează o imagine originală, existentă în inconştient. Arhetipul este, de asemenea, un fel de complex...; el nu mai este fructul unei experienţe personale ci un complex înnăscut. Arhetipul este un centru încărcat de energie" (76 — p. 205).

Cu privire la artă, Jung afirmă că „arta este înnăscută în artist ca un instinct care pune stăpînire pe el şi face din om instrumentul său" (77 — p. 269). Artistul este şi el un „model înnăscut" în care funcţionează tiparele arhetipale, în acest fel, distanţîndu-se total

de explicaţiile cauzale date de Freud, Jung propune criticului de artă şi psihologilor să caute realitatea psihică originară, *simbolul real* care exprimă o realitate necunoscută. Descoperirea *trăirii originare* duce spre descoperirea *matricei fundamentale*, a cărei imagine trebuie detectată în inconştientul colectiv. Aşadar opera nu mai trebuie privită ca produsul unui spirit nevrotic (ca la Freud) şi nici ca un document clinic în care apare deghizată o anume traumă. „Fiecare om creator este o dualitate sau o sinteză de trăsături paradoxale. Pe de o parte el este persoană individuală, pe de altă parte este impersonal, un proces creator. Ca om el poate fi sănătos sau bolnav; psihologia sa personală poate şi trebuie să fie explicată ca atare.

Ca artist, dimpotrivă, el trebuie înţeles numai ca faptă creatoare" (77 — p. 274).

Este limpede că ipoteza arhetipurilor jungiene este tributară unui spiritualism exagerat, dar el se apropie, totuşi, mai mult de înţelegerea fenomenului de artă decît Freud. El va pune accentul pe opera realizată, ca expresie a complexului arhetipal prezent şi înnăscut în inconştient.

Mikel Dufrenne este unul din reprezentanţii de seamă ai gîndirii estetice contemporane, un gînditor care, îmbrăţişînd demersurile specifice esteticii filosofice, demonstrează, o dată mai mult, că energiile acestei discipline — pusă deseori sub semnul întrebării, dar niciodată cu putinţă de înlocuit — nu numai că nu s-au epuizat, dar, dimpotrivă, secolul nostru pare a le împrospăta în pofida caracterului său pozitivist şi operaţional (sau cine ştie, poate tocmai de aceea!). Credincios postulatelor fenomenologice — Dufrenne şi-a construit căi de abordare a căror fecunditate rezidă mai cu seamă în faptul că el îşi apropie în chip original metode de investigaţie circumscrise în perspectiva diferitelor ştiinţe (psihologia, lingvistica, teoria informaţiei etc.) ca şi sub auspiciile diferitelor curente filosofice contemporane, cum ar fi structuralismul sau existenţialismul. Oricum, este un fapt că eforturile sale teoretice — concentrate asupra conceptului de *experienţă estetică* — a generat una din cele mai remarcabile opere filosofice de inspiraţie fenomenologică ale timpului nostru. In jurul conceptului amintit, Dufrenne a iniţiat o prospecţiune teoretică într-adevăr monumentală prin complexitatea şi întinderea investigaţiei şi, mai cu seamă, prin bogăţia şi multitudinea unghiurilor din care fenomenul estetic, în general, a fost determinat, Respiraţia teoretică de largă cuprindere, strălucita capacitate de a problematiza, erudiţia filosofică de înaltă marcă, dar şi spiritul enciclopedic al autorului *Fenomenologiei experienţei estetice* (78) se împletesc în modul cel mai fericit cu o desăvîrşită artă a construcţiei conceptuale — construcţie în care se resimte însă pregnant rezervă, dacă nu suspiciune, faţă de principiul genetico-istoric. în chestiunea originilor sentimentului estetic, a atitudinii şi experienţei estetice, Mikel Dufrenne ne propune, într-adevăr, un plan de motivaţie filosofică situat clar şi explicit în cadrele idealismului. Intenţia sa este mărturisit aceea de a găsi experienţei estetice — în ordinea *receptivităţii,* ca şi in ordinea *creaţiei* — un dat ultim de întemeiere, un orizont primar de natură să-i explice în manieră ireductibilă originea şi specificitatea. *Fenomenologia experienţei estetice* (1953 — trad. rom. 1976) este opera filosofică în care Mikel Dufrenne fundamentează — în termenii pe care tocmai i-am enunţat — *experienţa estetică a receptorului* (spectatorului). în lucrarea sa *Poeticul* (1963 — trad. rom., 1971)

esteticianul francez fundamentează în aceeaşi termeni — *experienţa estetică a poetului* (artistului in genere). Pentru prima lucrare, Dufrenne s-a hotărît la un demers *transcendental ;* pentru cea de a doua — la un demers *ontologic.* în economia lucrării de faţă, o prezentare critică a modalităţii fenomenologice de a pune şi soluţiona problema originilor *experienţei artistice* (receptare şi creaţie, deopotrivă) ni s-a părut a fi absolut necesară. Ne vom fixa atenţia, aşadar, asupra principalelor secvenţe şi categorii care susţin demonstraţia lui Dufrenne, cu regretul însă că punerea în lumină doar a itinerariului teoretic ne obligă să sacrificăm frumuseţea analizelor, cadenţa, ineditul şi fineţea descrierilor experienţei estetice propriu-zise a receptorului în special.

Fenomenologia experienţei estetice debutează cu expunerea argumentelor menite să legitimeze o disociere dificil de efectuat, într-adevăr, *Intre opera de artă* şi *obiectul estetic.* Propunînd-o, Dufrenne nu vizează dislocarea lor sub raport existenţial. Din acest unghi de vedere, opera de artă este un obiect estetic: tablou, statuie, monument etc. Disocierea în discuţie i s-a impus esteticianului francez din nevoia de a delimita şi defini riguros *experienţa estetică a spectatorului* (receptorului). El consideră că acest tip de experienţă (comunicantă *cu,* dar diferită de cea a artistului) trebuie definită prin ceea ce o provoacă, adică prin obiectul estetic. Dar „obiectul estetic care provoacă experienţa estetică a spectatorului nu este opera de artă aşa cum aceasta se constituie prin activitatea artistului; obiectul estetic trebuie considerat şi definit ca fiind corolarul experienţei estetice[11]. Este formulată, astfel, teza în virtutea căreia obiectul estetic nu poate să apară decît dacă opera de artă întîlneşte percepţia; obiectul estetic este opera de artă aşa cum o sesizează experienţa estetică (a spectatorului), sau, mai exact spus, opera de artă esteticeşte percepută.

Se pune însă întrebarea în legătură cu posibilitatea de a distinge obiectul estetic de opera de artă. în reprezentarea unui spectacol de operă — de pildă —— ce anume aparţine ca fiind propriu obiectului estetic ? Ce anume vizăm ca obiect estetic: partitura muzicală, libretul, subiectul sau atmosfera spectacolului ? Nimic din toate acestea. Deşi sînt promise obiectului estetic, nici unul din aceste elemente nu-l constituie. „Ceea ce autorul a creat nu este în întregime obiect estetic, ci numai posibilitatea oferită obiectului său de a fi de aici înainte sensibil[11]. Iar aceasta pentru că „ceea ce constituie substanţa însăşi a operei este sensibilul care nu este dat decît în prezenţa şi în plenitudinea muzicii, în conjuncţia culorilor, cîntecului şi acompaniamentului orchestrei. Obiectul estetic este apoteoza sensibilului. El nu poate fi *demonstrai,* ci numai *arătat* şi „dacă obiectul estetic nu poate fi decît arătat, dacă nici o

cunoaştere nu-l poate egala şi nici o traducere nu-l poate substitui, aceasta se explică prin faptul că realitatea sa primă rezidă în sensibil[11] (78— I —– p. 65). *Sensibilul* — acesta ni se pare a fi conceptul central al *Fenomenologiei experienţei estetice*, categoria care îşi imprimă prezenţa în toate compartimentele lucrării. Acest concept dezvoltă consecinţe teoretice importante în toate orizonturile problematice pe care le deschide, unghiuri şi accente noi în circumscrierea fenomenului artistic şi a procesului de receptare, preţioase limpeziri de principiu prin invocarea unui foarte bogat şi complex sistem de referinţă.

Odată definit, *obiectul estetic* va fi analizat cu deosebită minuţiozitate. Problema principală a lui Dufrenne va fi de aici încolo aceea de a da răspuns întrebării: cum *există* şi cum *apare* obiectul estetic. Chestiunea se dovedeşte a fi

– dincolo de aparenţe — extrem de delicată, mai ales că, la toi pasul, este pîndită de capcanele psihologismului îndeosebi, dar şi de cele ale sociologismului. Evitarea acestor pericole trebuie considerată — după opinia noastră — ca reuşită exemplară a *Fenomenologiei*... Psihologicul, istoricul şi sociologicul sînt orizonturi permanent implicate în substanţa analizelor şi descrierilor. întreaga problematică a receptării este abordată, prin excelenţă, sub exigenţele puse de natura artei şi esteticului. Din acest unghi este formulată chestiunea *fidelităţii percepţiei.* Fidelitatea percepţiei nu desemnează însă, în vederile lui Dufrenne, actul de coincidenţă al conştiinţei receptoare cu conştiinţa creatoare, ci exclusiv fidelitate în raport cu natura (sensibilă) a artei şi a esteticului. *Sensul este imanent expresiei:* orice intervenţie a gîndirii discursive îndepărtează percepţia de la adevăratul ei obiectiv (sensibilul), după cum, tot aşa, orice raportare directă şi imediată a lumii obiectului estetic la lumea obiectelor exterioare trădează funcţia esenţială a percepţiei. Fidelitatea percepţiei — în această înţelegere — ocupă în chip cu totul deosebit atenţia esteticianului francez. Relaţii interpretate apoi sub titluri ca: *obiectul estetic printre alte obiecte*, (lucru natural, obiect uzual, obiect semnificativ), *obiect estetic şi ideea de lume* (obiectul estetic în lume, lumea obiectului estetic), *fiinţa obiectului estetic* şi *structura operei de artă in general* etc. — pune cu deosebire în lumină consecvenţa cu care autorul subsumează problematica receptării naturii ireductibile a artei şi a esteticului în genere.

Nu ne putem îngădui — cum spuneam — să intrăm în detaliul analizelor. Vom mai adăuga doar că rostul întregii sale strădanii este acela de a defini şi investiga *sensibilul* (obiectul estetic) în *puterea sa de informare* (aici apare problema publicului), *in puterea sa de semnificaţie* şi *în puterea sa de expresie.* Problema *expresiei* îl preocupă însă în chip deosebit. In legătură cu cercul ei de interes

teoretic, esteticianul francez va aborda *imaginaţia* pentru ca pornind de aici să analizeze şi să înţeleagă *sentimentul* (un adevărat concept) *ca instanţa de lectură a expresiei.* în acest punct al demonstraţiei sale, el părăseşte analiza fenomenologică a obiectului estetic pentru a se dedica fundamentării în manieră transcendentală a *experienţei estetice* în ordinea originilor ei. Punctul de plecare îl constituie consideraţiile in legătură cu *expresia* şi *sentimentul.*

Experienţa estetică — afirmă răspicat Dufrenne — culminează în sentiment ca lectură a expresiei.

... „făcînd lectura expresiei, sentimentul indică prezenţa unor *calităţi afective* pe care trebuie să le considerăm ca fiind sufletul lumii exprimate; numai prin ea — prin calitatea afectivă — lumea totală a operei poate avea unitate[11] (78 – II – p. 131).

Sufletul lumii totale a operei iui Mozart, de pildă, este *seninătatea,* după cum sufletul lumii totale a operei lui Beethoven este *violenţa patetică. Seninătatea*, *graţiosul*, *maiestuosul*, *tragicul* sau *oribilul*, *derizoriul* sau *tandreţea* ar constitui tot atîtea *calităţi afective.* Să notăm însă că aceste calităţi sau categorii afective ar avea un caracter *a priori.* El afirmă în acest sens că:

„Experienţa estetică pune în joc veritabile categorii *a priori* ale afectivităţii, şi anume în sensul în care însuşi Kant vorbeşte de categoriile *a priori* ale sensibilităţii şi intelectului; aşa cum în gîndirea kantiană categoriile *a priori* sînt condiţiile sub care un obiect este dat sau gîndit, acestea sînt, în cazul afectivităţii, condiţiile sub care o lume poate fi simţită, dar nu de către subiectul impersonal la care se referă K a n t c i de către un subiect concret capabil să întreţină o relaţie vie cu o lume, acest subiect fiind, fie artistul care se exprimă prin această lume, fie spectatorul care, citind această expresie se asociază artistului" (78 — II – p. 120).

Luîndu-şi, aşadar, ca punct de plecare în fundamentarea originilor experienţei estetice (perspectiva receptării) trans-cendentalismul kantian, Dufrenne se îndreaptă imediat spre postulatele fenomenologiei: *a priori*-ul (calităţile afective enumerate mai sus) rezidă, deopotrivă, şi *în obiect* (ca ceea ce îl constituie) şi în *subiect* (ca putere de deschidere asupra obiectului şi care constituie subiectul ca subiect). *„A simţi*, deci, înseamnă a încerca un sentiment, dar nu ca stare a fiinţei mele, ci ca proprietate a obiectului. Afectivul nu este în mine decît răspunsul la o anumită structură afectivă existentă în obiect. Şi invers, această structură afectivă atestă faptul că obiectul este pentru subiect, că obiectul nu se reduce la dimensiunile obiectivităţii după care el este pentru nimeni ..." (78 — II — p. 125). De exemplu:

„oribilul lui Bosch, tandreţea lui Mozart, tragicul lui Macbeth, derizoriul lui Faulkner — toate aceste calităţi (afective — n.ns.) desemnează, deopotrivă, atît o atitudine a subiectului cît şi o anumită structură a obiectului, şi anume pentru că, în ultimă analiză, atitudinea subiectului şi structura obiectului sînt complementare" (78 — II — p. 125).

Se poate observa cu uşurinţă faptul că teza pe care tocmai am transcris-o este croită şi fundamentată pe teoria fenomenologică a intenţionalităţii, teorie potrivit căreia existenţa este exterioară dar corelativă subiectului (Dufrenne

trimite aici direct la Sartre). Acest lucru rezultă limpede din răspunsul dat întrebării: ce înseamnă că o calitate afectivă este dată *a priori*?

„Spunem despre o calitate afectivă (tragicul, oribilul, tandreţea, seninătatea, violenţa patetică, derizoriul etc. n.ns.), că este *a priori* atunci cînd, exprimată în operă, ea este constituantă lumii obiectului estetic şi cînd — şi aceasta i-ar fi verificarea — ea poate fi simţită independent de lumea reprezentată, în acelaşi fel în care, aşa cum spune Kant, noi putem, concepe un spaţiu sau un timp fără obiect, în drept însă, dacă nu în fapt. Pentru că, de fapt, noi nu cunoaştem *a priori*-ul decît *a posteriori*" (78 — II — p. 130).

Altfel transpusă, această observaţie are următorul înţeles: pentru a sesiza tragicul unui tablou de Van Gogh sau maiestatea unui stejar de Ruysdael sau Andreescu este necesar să deţinem în prealabil — deci în afara lumii tragice sau maiestuoase reprezentate în operă — sentimentul tragicului, maiestuosului, seninătăţii, oribilului etc.

Cu această precizare însă — desigur că se pot invoca şi alte teze formulate în acelaşi spirit — teoria *a priori*-ŴŴvŴ- lor afective a lui Mikel Dufrenne parvine la fireasca ei încheiere: dimensiunea istorică este sistematic sacrificată in beneficiul unor mai vechi formule doctrinare cu intenţia
– imposibilă, dealtfel — de a funda „o estetică pură. o estetică aptă să discearnă şi să recenzeze *a priori*-urile afectivităţii, aşa cum e posibilă o matematică sau o fizică pură şi, poate, o biologie pură" (78 — II — p. 130). Ispitit de filosofia „datului ultim", gînditorul francez nu acuză numai idealul de transcendere a planului istoric (problematica originilor istorice ale simţurilor, ale sentimentului estetic, sensibilităţii şi experienţei estetice în special), ci. mai cu seamă, intenţia de a restabili valoarea explicativă şi comprehensivă a categoriilor subordonate demersului transcendental într-un domeniu refractar acestui tip de investigaţie. Este cît se poate de clar că teza în virtutea căreia *a priori*- nrile afective se dezvăluie *a posteriori*, conferă istoriei — în chip explicit — un rang subaltern în raport cu mai sus amintitul sistem de calităţi afective. Istoria nu ar avea decît o funcţie de specificare. Istoria — respectiv istoria sensibilităţii estetice — ar desfăşura doar aceste configurări afective generice, aceste tipare originare date drept realităţi *a priori*. în consecinţă, istoria ar avea doar misiunea de a transcrie şi de a modula o realitate *a priori* în planul experienţei afective a omului, de a-i urmări şi puncta variaţiile, în acest sens, esteticianul francez este cît se poate de explicit. El admite „empirismul transcendentalului[14], adică posibilitatea ca ceea ce este istoric să *participe* la ceea ce este transcendental, deci la un ceva situat dincolo de orice experienţă. în acest înţeles trebuie să luăm

afirmaţia potrivit căreia sistemul calităţilor afective *a priori* nu se relevă decît *a posteriori*, adică numai în imanenţa experienţei istorice.

Este însă limpede că existenţa unor calităţi afective *a priori* apare la capătul unui demers filosofic înclinat spre *stabilirea apriorică* a unor esenţe *a priori.* De bună seamă, Mikel Dufrenne avansează o ipoteză de lucru şi de interpretare, ipoteză pe care trebuie s-o considerăm mai degrabă în coerenţa, decît în adevărul ei. Dar să facem precizarea că esteticianul francez nu exclude istoria din analiza procesului de receptare. Am putea spune că nu există moment mai important în circumscrierea şi definirea obiectului estetic căruia să-i lipsească o solidă motivaţie istorico-sociologică. Nu în analiză se resimte însă refuzul principiului istoric, ci în *fundamente;* nu în substanţa experienţei estetice, ci în *originile* ei; nu în planul funcţiei *social-istorice* a experienţei estetice, ci în planurile de motivaţie relative la *temeiul* ei. Dufrenne propune o lectură pătrunzătoare şi pe deplin relevantă a specificităţii ireductibile a experienţei estetice (unghiul receptării), a legităţilor ei interioare. Cercetarea de inspiraţie materialisi-istorică poate prelua, hotărît, conceptul de *obiect estetic*, concept cheie — după opinia noastră — în orice analiză consacrată procesului de receptare artistică, în privinţa interpretării şi fundamentării filosofice a experienţei estetice, poziţiile sînt ireconciliabile.

lleferindu-se la lucrarea lui Mikel Dufrenne *La notion d' „ă priori*[11] (Paris, P.U.F., 1959), N. Tertulian pune în chip expres în evidenţă faptul că, pentru Dufrenne, ..garnitura de categorii ale conştiinţei are un caracter apriorio şi transcendental. Istoria este doar cîmpul lor de relevare şi manifestare: originea lor er fi însă transcendentală, ele fiind cele care inaugurează istoria şi nu istoria cea care ar genera apariţia lor[14] (79— p. 69). O poziţie contrară — cu totul surprinzătoare chiar, ţinînd seama de claritatea cu care Mikel Dufrenne şi-a expus tezele fundamentale în această ordine problematică — o adoptă Ion Pascadi în prefaţa care însoţeşte ediţia românească a *Poeticului.* El consideră că „acuzaţiile de idealism sînt în acest caz absurde, întrucît vedem că *ă priori*-ul nu se referă nici la natură ca atare, nici la om, ci la relaţia dintre ei la nivelul percepţiei". Ion Pascadi n-a sesizat forma extrem de subtilă, dar vizibilă totuşi, sub care transcendentalismul de tip kantian a fost deghizat, n-a observat că această manevră de învăluire este prezidată de *„a priori*-ul *material*" al lui Max Schelei', tip de *a priori* la care Dufrenne se referă chiar în prefaţa cărţii sale *(Poeticul).*

240 Prin urmare, după ce fundamentează, în manieră transcendentală, experienţa estetică în ordinea receptivităţii

(Fenomenologia experienţei estetice), Mikel Dufrenne îşi propune, fîn *Poeticul),* să dea fundamentarea filosofică a experienţei estetice in ordinea creaţiei. *Poeticul* deţine în acest sens o funcţie aparte in conturarea sistemului său de gîndire. Aici se efectuează *saltul de la transcendental la ontologic,* adică trecerea de ia *corelarea intenţională a omului prezent lumii* la *corelarea intenţională cu lumea prezentă omului.* Dar pentru a face ca lumea să fie prezentă omului, Dufrenne a resimţit necesitatea elaborării şi fundamentării unei *Filozofii* a *Naturii.* întrebarea ar fi aceasta: de ce a preferat esteticianul francez o asemenea cale, întemeierea unei filosofii a naturii şi nu, să zicem, a unei filosofii a culturii ? în paginile prefeţei scrise pentru lucrarea *Poeticul* se afirmă limpede că:

„fără îndoială, percepţia estetică ne pune în prezenţa unor obiecte care sînt adesea construite de om: operele de artă. Dar aceste obiecte au înfăţişarea *Naturii* şi vom încerca să arătăm că în ele şi prin intermediul artistului, Natura este cea care se oferă şi vorbeşte, înainte chiar ca noi să fi vorbit sau acţionat asupra ei prin ştiinţă sau tehnică, în acest raport originar al Omului cu Natura, poate că Natura este cea care deţine iniţiativa."

Aceasta ni se pare a fi propoziţia care conturează programul filosofic al lucrării la care ne referim. Avînd un pregnant aer paradoxal, această teză-program nu trebuie să ne deconcerteze. Este limpede că în „raportul originar al Omului cu Natura[11], un raport în care „Natura este aceea care deţine iniţiativa[11], Mikel Dufrenne caută să determine „dimensiunea poetică a existenţei[11] ca temei originar al experienţei estetice a poetului (creaţia artistică).

Primul corp de argumente subordonat unei atari opţiuni filosofice este desfăşurat în *Cartea I* („Poetic şi poezie[11]). De remarcat că întreaga demonstraţie din această primă parte a *Poeticului* reface, succint, problematica specifică *obiectului estetic* în accepţia pe care deja o cunoaştem. Ceea ce artistul vrea să promoveze este fiinţa: „o fiinţă a cărei frumuseţe atestă perfecţiunea sau plenitudinea, o fiinţă care îşi are scopul in ea însăşi, atunci cînd găseşte un public ce-o aşteaptă şi se realizează în percepţia estetică pe care o solicită (80 — p. 24). în această propoziţie noţiunea *fiinţă* desemnează *opera poetică*, mai exact spus, „opera ce aspiră să fie poetică[11] în înţelesul capacităţii ei de a suscita *starea poetică.*

Pentru a întări şi amplifica această idee, Mikel Dufrenne se angajează, în continuare, într-o lungă dezbatere asupra limbajului, insistînd cu precădere asupra împrejurării că „orice libertăţi şi-ar permite poetul, el se află în plinul limbajului, iar străduinia sa vizează mai curînd să restaureze demnitatea iniţială a limbajului, răsîndu-i iniţiativa, decît să-i ţină în stare de supunere ca pe o unealtă[11] (80 — p. 32).

Limbajul nu este, aşadar, o realitate inertă, ci o totalitate „întrucîtva organică[11]. Mai întîi de toate poetul „caută să-i restituie spontaneitatea şi forţa, naturaleţea ...“ Dar dincolo de această constatare, dincolo de faptul că limbajul nu este o „realitate inertă[11], el poate fi considerat şi înţeles „ca natură[11]. în ce sens? Mai întîi, în sensul teoriei informaţiei. Din acest unghi, limbajul este natură întrucît se supune investigaţiei ca „sistem fizic şi ca obiect perceput[11]. Este natură, în al doilea rînd, „pentru că este susceptibil de entropie şi poate fi tratat ca un obiect supus legilor ...“ (80 — p. 39). Limbajul este natură „şi într-un sens poate mai profund[11]. Referindu-se la obiectul perceput, Dufrenne observă cu deplin temei că acesta nu poate fi tratat „ca un obiect statistic decît în virtutea unor ipoteze metodologice ; dar sentimentul căruia i se încredinţează percepţia naivă a limbajului sugerează mai curînd ideea unei naturi organice, sau a produsului unei Naturi naturante (80 — p. 40).

In legătură cu conceptul de *Natură naturantâ* şi cu funcţia acestuia în concepţia fenomenologică a lui Mikel Dufrenne, vom reveni ceva mai încolo. Reţinem, deocamdată, că, trecînd la definirea limbajului „ca natură" din perspectiva teoriei informaţiei, esteticianul francez va aborda analiza limbajului din punct de vedere semantic. Problema este aceea de a formula un răspuns relativ la modul în care se prezintă limbajul în lumina conceptului de *semnificaţie.* Din această nouă perspectivă limbajul nu este uşor de clasat, întrucît „există un limbaj utilitar, în care semnul devine semnal: schimb de gesturi şi nu de idei“, cum ar fi ordinele, avertismentele etc. „Există, de asemenea, un limbaj emoţional, a cărui formă spontană este strigătul, — gest vocal. Dar, — urmează Dufrenne — din clipa in care emoţia se exprimă, din clipa în care strigătul se reprimă şi se organizează în discurs, limbajul devine intelectual" (80 — p. 43). Mai importante sînt observaţiile referitoare la „limbajul comun", observaţii subordonate întrucîtva mai direct filosofiei duirenniene a Naturii. Limbajul comun — precizează în acest sens esteticianul francez — „este el însuşi natxiră, iar semnificaţia îi este naturală, adică ea este într-un fel dată fără ca inteligenţa să aibă total iniţiativa sau controlul ei". în acest moment, Dufrenne conchide că, dincolo de orice consideraţii logico-filosofice, „rămîne totuşi valabil faptul că el are o existenţă naturală şi, în consecinţă, nu poate fi identificat cu gîndirea. Şi el ni se propune într- adevăr ca natură, nu numai cînd îl studiem analitic, ci şi atunci cind îl practicăm, cînd îl învăţăm, cînd rostim un euvînt întrebîndu-ne: «ce vrea să spună»?“ (80 —

Există însă şi alte moduri ale limbajului de a fi natură. Esteticianul francez are în vedere *expresia.* El afirmă în acest sens

că „natura sonoră a cuvîntului ca atare este aceea de care am vrea să legăm, dacă nu semnificaţia, cel puţin expresia, independent de sistemul în care cuvîntul se integrează şi totodată se distinge. Cuvîntul găseşte în vorbire o materialitate carnală, o savoare pe care tocmai poezia ne face s-o gustăm, împiedicîndu-ne să mergem prea repede la sensul conceptual în care cuvîntul este utilizat fără să fie savurat in sine. Şi este expresie atunci cînd această carne întrupează sensul, cînd semnificaţia este în mod propriu naturală[11] (80 — p. 50). Pentru a explicita această teză, Dufrenne invocă ceea ce el numeşte „cuvinte primordiale[11], cuvinte care, potrivit opiniei sale, „constituie inima unei limbi[11]. Preluînd ideea lui Auguste Gomte după care umanitatea este ceea ce gîndeşte prin intermediul limbajului, Dufrenne notează că „în ceea ce ne priveşte, am vrea să arătăm că şi Natura este cea caro vorbeşte: această polivalenţă a cuvintelor reflectă bogăţia marilor imagini simbolice pe care lumea ne-o oferă şi pe care miturile şi operele de artă o reiau şi o exploatează în felul lor. Pentru că este inepuizabilă, natura, cea pe care o trăim, ne propune semne plurivoce, cărora limba noastră inspirată de ea le repetă ambiguitatea[11] (80 — p. 54).

Ciwîntul poetic este însă acela care, în spiritul concepţiei lui Mikel Dufrenne, „adună în el unitatea sclipitoare a unei semnificaţii multiple[11]. Sensibilitatea noastră faţă de cuvîntul poetic, în consecinţă, nu se manifestă în mod adecvat decît adoptînd *atitudinea estetică* sau participînd la *starea poetică.* De aceea, „expresivitatea este incantaţie[11], dar *sentimentul* este acela care ne introduce în starea de incantaţie. „Sentimentul ne pune de acord cu conţinutul expresiv al cuvîntului, dar acest acord nu este conceptual, este sensibil; şi sensibilitatea care adună sensul nu este senzorială, ci afectivă; comunicăm cu ceea ce ne este comunicat asa cum comunicăm în dragoste si poate în ură[11] (80 – p. 57).

Iată, acumulate într-o expunere pe care am dorit-o cît mai clară, principalele teze menite să confere temei şi consistenţă concepţiei dufrenniene *a limbajului ca natură,* teze care, odată stabilite, devin puncte de sprijin în fundamentarea *ideii unui limbaj al Naturii.* în acest sens, şi pentru a înlătura orice îndoială, esteticianul francez scrie cît se poate do limpede că „mai rămîne să ne întrebăm dacă concepţia limbajului ca natură nu duce la ideea unui limbaj al Naturii şi dacă în expresie nu Natura e cea care se exprimă: temeiul fenomenologic al limbajului s-ar identifica atunci cu un temei metafizic[11] (80 — p. 57).

Aceasta este, într-adevăr, propoziţia care operează tranziţia de la modalitatea analitică, aparent inductivă, avînd ca obiect limbajul, la seria postulatelor subordonate unei construcţii teoretice având în centru ideea unui limbaj al Naturii. Din acest moment analizele capătă, din ce în ce mai pregnant, un caracter filosofic.

Chestiunea care se pune ar fi, deci, aceasta: în ce fel, luînd ca punct de plecare tezele mai sus enunţate, se va proceda la întemeierea promisei *Filosofii a Naturii*? în acest scop, Dufrenne aduce in discuţie o altă relaţie, şi anume relaţia dintre *limbaj şi poezie.* Pe parcursul analizelor care i-au fost consacrate, conceptul de *Natură* va dobîndi alte înţelesuri şi semnificaţii. Situaţia se prezintă de aşa natură, încît nu putem trece peste acest moment fără să nu prejudiciem înţelegerea adecvată a intenţiilor formulate.

Poezia — spune Dufrenne — *nu inventează* limbajul, ci *îl produce* şi anume în sensul că „transfigurează numai limbajul comun[11]. Iar această triumfătoare metamorfoză a limbajului „se desfăşoară într-o modalitate foarte simplă: poezia îl restituie primei sale stări, îi redă A^igoarea şi prospeţimea originară, îl readuce la natură". Să notăm că în acest context, conceptul de *Natură* este echivalent cu conceptul de *Necesitate.* Care ar fi însă natura acestei necesităţi? „Necesitatea pe care percepţia estetică trebuie s-o recunoască nu este necesitatea brută a lucrului inert ... şi nici necesitatea logică a unui discurs raţional ... Este mai curînd necesitatea potrivit căreia o floare înfloreşte sau un animal zburdă, o necesitate naturală. „Obiectul estetic
– conchide autorul *Poeticului* — este acel obiect fabricat în care artificiul nu imită natura, ci o produce" ... Poezia „face din necesar necesitate, adică ea consideră şi tratează limbajul ca natură" (80 — p. 62—63). Este însă vorba
– precizează Dufrenne — de „o natură care vorbeşte şi care inspiră, martorul şi expresia, am spune, a unei Naturi naturante care ne vorbeşte ea însăşi" (80 — p. 66—67).

După ce tratează relaţia dintre *poezie şi muzică,*, o temă foarte veche, reluată, de altminteri, şi în *Fenomenologia experienţei estetice*, şi după ce supune unui studiu amănunţit raportul *subiect-expresie*, esteticianul francez trece, cu toate datele acumulate, la definirea *stării poetice.* în acest scop, primul său obiectiv teoretic este să denunţe pericolele actului de psihologizare a cuvîntului poetic, act pe care îl sesizează în opera teoretică a lui Valery şi căruia îi reproşează frecventa substituire a noţiunii „stare poetică" prin noţiunea „emoţie", deşi, mai adaugă el, marele poet francez nu este înşelat de psihologism. Or, tocmai împotriva abordării psihologiste şi psihologizante a „stării poetice" se ridică, în primul rînd, Dufrenne. Intenţia de a conferi „stării poetice" o *semnificaţie ontologică* este foarte limpede exprimată atunci cînd se afirmă că:

„în starea poetică, precum în oricare percepţie, sîntem prezenţi la real: ceva acţionează asupra noastră şi ceva ne este comunicat. Dar la acest grad de receptivitate la care ne aduce

poezia, nu sîntem supuşi unei emoţii pe care Ia rîndul nostru am proiectat-o asupra subiectului. Desigur, sîntem mişcaţi de poem, dar sîntem mişcaţi descoperind o lume, fără ca această lume să fie expresia emoţiei noastre".

Necesitatea „prezenţei la real" va fi apăsat subliniată, întrucît autorul *Poeticului* cere recuzarea oricărei forme de „subiectivare a experienţei poetico".

„Căci — spune el — dacă poezia exprimă o lume. cine se exprimă exprimînd această lume? Poetul? Mai trebuie să apărăm obiectivitatea poeticului: după cum am refuzat ca fiinţa poetică a poemului să fi fost o proiecţie a stării poetice a cititorului, tot aşa trebuie să refuzăm ca ea să fie o simplă invenţie a poetului... Acum starea poetică a poetului este cea pe care trebuie s-o invocăm, pentru a ne da seama de consecinţa ontologică a poeticului, pentru a-l înţelege apoi prin Natură şi pentru a-l distinge ca un aspect al acesteia" (80 — p. 125).

Dar aceasta înseamnă postularea necesităţii de a-l depăşi pe poet „pentru a căuta prin intermediul lui şi în afara lui ceea ce-l inspiră". Aici apare însă o dificultate, întrucît „starea poetică nu poate avea aceeaşi etimologie pentru cititor ca şi pentru poet". Se impune, în consecinţă, alternativa: sau să-i negăm poetului starea poetică, „să negăm c-ar putea fi receptiv în momentul în care este activ ... sau să admitem că această stare poetică este provocată în el de vreo fiinţă care preexistă operei şi care îl cheamă şi pe care trebuie poate s-o numim Natură".

Cu această importantă precizare se trece la studiul şi definirea *poeticului în poet*, şi anume cu intenţia explicită de a găsi un răspuns întrebării dacă nu cumva poetul comunică, în vreun fel oarecare, cu „fiinţa poetică a Naturii" (80 — p. 127). Dar unde vom afla poetul, şi care anume din ipostazele lui sînt cele mai proprii să ne instruiască în legătură cu „starea poetică[14] ?

în aparenţă paradoxală, chestiunea pusă indică o distincţie mai veche, şi anume distincţia dintre „poetul artizan[11] şi „poetul inspirat". Dar nu ne interesează aici, nici istoria şi nici justificarea istorică a acestei distincţii. Pentru noi este foarte limpede faptul că, urmărind să determine „fiinţa poetică a Naturii[11], esteticianul francez va insista în mod cu totul deosebit asupra „poetului inspirat[11], tipul de poet căruia îi aduce elogii şi pe care îl privilegiază. Mai întîi, pentru că poetul inspirat „este mai preocupat de starea sa decît de actul său[11], iar această stare îi este o garanţie de autenticitate in măsura în care nu este răspunzător de ea“. Altfel spus, el, poetul, „nu este el decît ieşin- du-şi din fire, smuls lumii prozaice, pus în serviciul unor puteri care-l depăşesc[11]. Care „puteri[11] îl depăşesc însă pe poet ? Nici religia, nici politica şi, în

genere, nimic susceptibil să-i constrîngă şi, mai ales, să-i prescrie norma şi conduita. Considerindu-l din acest unghi, Dufrenne îi descoperă o altă trăsătură, şi anume aceea că „poetul inspirat nu acceptă ca arta să fie aservită unei dialectici care să aflrşească prin a-l destitui. El apare în istorie în acele momente in oare arta dobîndeşte sau redobîndeşte conştiinţa de sine, şi ca un instrument al unei duble eliberări a artei şi a lui însuşi[11] (80 — p. 142).

Să notăm insă că Dufrenne părăseşte repede cîmpurile sociale ale artei — deci „puterile[11] de acest ordin — pentru a trece la chestiuni care ţin în mod exclusiv de sfera filosofiei. Prima îl priveşte pe Hegel. Ideii hegeliene potrivit căreia poetul trebuie să acceadă la universal, Dufrenne îi opune o teză contrară. Poetul este mai puţin preocupat de actul sesizării şi promovării universalului, „decît de afirmarea singularităţii sale[11]. De aceea — urmează el — „diversele imagini ale poetului inspirat de-a lungul istoriei sînt înfăţişările subiectivităţii exaltate, nu într-o solitudine radicală în care s-ar pierde, ci într-un raport cu lumea[11] (80 — p. 146).

O a doua chestiune de ordin filosofic şi căreia gînditorul francez îi acordă o importanţă deosebită este aceea a *inspiraţiei.* în acest sens, el trece la analiza detaliată a noţiunii „vocaţie[11] pentru a o putea distinge apoi de „inspiraţie[11]. El revine, în acest nou context, la ideea de „necesitate[11], dar îără a se referi la „necesitatea specifică obiectului estetic, ci, de astă dată, la *Natură.*

„Faptul că un anume vers nu izbuteşte poetului, că
i se înfăţişează o anumită îmbinare de cuvinte, că acestea sînt mai fericite decît altele, iată contingentul creaţiei, imprevizibilul joc de automatisme psihologice. Dar că poetul vrea să spună ceva, uneori împotriva a ceea ce este pe cale să spună, oste o altă necesitate, cea a unei misiuni de care ascultă: acesta e modul în care este inspirat. Cine-i conferă această misiune ? Am spune Natura. Nu natura lui, ci Natura. Căci este important de observat că această chemare nu purcede din el şi că dezbaterea nu se desfăşoară în el[11] (80 — p. 160).

Nu este încă momentul să comentăm implicaţiile estetice şi filosofice ale acestei teze. Acum, pentru Dufrenne, prima întrebare ce se ridică imediat este aceasta: cum devine posibilă analiza inspiraţiei în sensul şi în termenii acestei propoziţii ?

Trecînd în revistă dificultăţile unei atari întreprinderi, el consideră că este mai indicat şi mai uşor să începem mai întîi cu descrierea *fiinţei inspirate* decît cu *fiinţa care inspiră.* Astfel, după ce determină caracterele inspiraţiei din perspectiva *fiinţei inspirate*, Dufrenne introduce noţiunile *imagine* şi *imaginaţie* — noţiuni care deschid problematica *fiinţei care inspiră.* Punîndu-şi din nou întrebarea relativă la forţa care îl inspiră pe poet, esteticianul

francez răspunde fără echivoc că ceea ce inspiră subiectivitatea poetului sînt imaginile propuse de Natură. Atrage însă imediat atenţia asupra interpretărilor înşelătoare ce însoţesc termenii *imagine* şi *natură*. Imaginea nu este „produsul unei conştiinţe producătoare de imagini, ca în vis, care nu-l trimite pe visător decît la sine; există imagini care vin de altundeva, chiar dacă au fost adunate şi ascunse în conştiinţă, şi care constituie o chemare venită din afară[11] (80 --- p. 172). El avertizează imediat că „acel ceva venit dinafară[11] nu trebuie confundat cu lumea exterioară: „Natura inspiratoare nu este natura naturată aşa cum o percepem; imaginile prin care ne inspiră nu sînt exact lucrurile percepute, ci ceea ce revelează prin acele lucruri. Natura nu este cîmpia unde pictorul festiv, obosit de viaţa orăşănească, se duce să-şi aşeze şevaletul[41]. Cu accastă precizare, Dufrenne îşi propune să arate, mai înainte de a „contura ideea de Natură[11], că „aceste imagini inspiratoare nu purced de la subiectivitatea producătoare de imagini şi că forţa sau polivalenţa lor atesta deja puterea Naturii[11] (80 — p. 172—173).

Transsubiectioitatea imaginii constituie primul argument adus în sprijinul acestei afirmaţii. Invocîndu-1 pe Bachelard — în încercarea acestuia de a uni psihanaliza cu fenomenologia — autorul *Poeticului* insistă în mod deosebit asupra ideii bachelardiene potrivit căreia la nivelul imaginii subzistă şi poate fi surprinsă dualitatea subicct- obiect. Dufrenne este interesat să sublinieze cu deosebire „acest schimb în interiorul imaginii între subiect şi obiect[11] şi, ca urmare, să orienteze analizele acestui raport în direcţia proiectatei sale Filosofii a Naturii. El afirmă în acest sens că „analizele lui Bachelard merg în sens invers: ele sugerează mai degrabă că Natura naturantă solicită umanitatea şi orientează imaginaţia. Această fabulaţie, despre care Berg- son a arătat că este o funcţie vitală, este poate actul Naturii în noi[11] (80 - p. 176). Aşadar, „pentru a înţelege că Natura imaginează în noi este suficient să vedem ce sînt imaginile din care se hrăneşte poezia. Dincolo de împrejurarea că în poem descoperim temele imaginare proprii poetului, tot acolo vom putea descoperi temele care nu aparţin nimănui, dar care pot fi regăsite pretutindeni în mituri şi în opere: astfel cerul, apa vie, fata sau puterile numite de Hesiod în jurul Nopţii, precum Haosul şi Pămîntul. Ceea ce caracterizează aceste imagini este că ele sînt totodată indecise şi grele, neinteligibile şi pline de sens. Ce este, de exemplu, Gaia, Pămîntul?[11] (80 — p. 177). Ca urmare a acestor determinări de ordin filosofic, imaginea poetică nu este şi nu poate fi redusă „la simpla alegorie a unui fenomen natural", conchide Dufrenne. Este vorba — completează el — de „supradeterminarea imaginii[11], de un act de aşa natură „încît o ţintire obiectivă a lumii este deja implicit promisă[11]. Pentru a întări ideea *supradeterminării,*

este invocat în continuare Bergson şi Jung. Tipurile de imagini expuse mai sus („aceste mari imagini care constituie simboluri[11]) apar acum ca arhetipuri, iar inconştientul este locui arhetipurilor. Citindu-l apoi pe Herbert Read, Dufrenne preia ideea acestuia în virtutea căreia „o operă de artă este efectivă cînd corespunde unui model arhetipal"[6]. El va supralicita însă şi va consemna că ceea ce spune Read „am voi să extindem la Natură: ea este cea care oferă şi depune în noi sub înfăţişarea de imagini puternic expresive aceste modele" (arhetipale — n.ns. D.M.) (80 — p. 181). Tot în ideea *supradeterminării* va fi invocat inconştientul ca „izvor al arhetipurilor". Despre inconştient „trebuie să spunem că el nu este numai impersonal, ci este şi acel ceva prin care natura noastră se transcende, acel ceva prin care comunicăm ca natura" (80 — p. 183) [x].

Dar unde se află acest izvor al arhetipurilor? în noi sau în afara noastră? Refuzînd această dilemă, Dufrenne aduce — pe direcţia obiectivelor teoretice prezentate mai sus — precizarea că „acest izvor situat totodată în noi şi în afara noastră nu este totuşi în noi decît pentru că este mai întîi în afara noastră" (80 — p. 183) şi adaugă: „Inconştientul înseamnă tocmai acest în afara noastră, ca în romantismul german". Pasul imediat următor este însuşirea punctului de vedere al lui Cariis — reprezentant al romantismului german) — în ceea ce priveşte concepţia asupra inconştientului: „inconştientul este expresia subiectivă desomnînd ceea ce din punct de vedere obiectiv cunoaştem sub numele de Natură" (80 — p. 184). Pentru a încorona aceste argumente, Dufrenne repune în discuţie noţiunile: *fiinţa poetică a poetului şi fiinţa poetică a Naturii,* reamintindu-ne relaţia dintre ele:

„Fiinţa poetică a poetului constă, deci, în a fi capabil de stare poetică: o stare care nu este atît de diferită de cea în care poemul îl confundă pe cititor, şi pe care, de fapt, cititorul o atribuie poetului potrivit propriei sale experienţe. Este vorba întotdeauna de o anumită relaţie cu lumea prin intermediul limbajului ; poetul inventă acest limbaj pentru a trezi starea poetică, în timp ce cititorul găseşte poemul în faţa lui. Dar, fie pentru a o supune, fie pentru a o descoperi, starea poetică este inspirată de către o fiinţă poetică a Naturii. Această stare poetică a unei Naturi capabile să-i inspire po poet este cea pe care trebuie s-o sesizăm acum“ (80 — p. 189—190). Dar, se întreabă imediat Dufrenne, ce este această Natură capabilă de poetic, care îl inspiră pe poet şi pe cititor prin intermediul poetului ?

în acest punct al demonstraţiei sale, esteticianul francez introduce, în formă triadică, o dublă linie de concepte, şi anume: a)

[6] Vezi *supra,* paragraful 3 şi 4 .

conceptele de *lume, univers*, *natură* şi b) conceptele de *orizont*, *fundament* şi *fond*. Evident, avem de a face cu o ipoteză de lucru, o ipoteză amendabilă din foarte multe puncte de vedere — după cum vom vedea — şi care, cel puţin în ultima parte a lucrării, prezintă abundente ambiguităţi. Intenţia noastră nu este însă aceea de a le identifica exhaustiv acum şi aici. Din întregul eşafodaj conceptual utilizat în partea a III-a a *Poeticului*, ne reţine atenţia în special modul în care, dincolo de spectaculozitatea şi speciozitatea mult şi parcă dinadins supralicitată a întreprinderii sale, *Dufrenne articulează o concepţie anistorică şi antiistorică in chestiunea originii experienţei estetice a poetului* (a creatorului de artă în general). Ea va pedala acum, după ce s-a oprit îndelung asupra ideii de *supradeter- minare*, pe ideea *obiectivităţii* poeticului. în legătură cu această chestiune, iată propoziţia cea mai deplin dătătoare de seamă în acest sens:

„ ... sentimentul Naturii este ... sentimentul de a fi produs de Natură. Fără îndoială, acest sentiment nu ne spune, aşa cum poate să o facă ştiinţa gindind universul, cum ne produce. Dar ne spune că sîntem parte a Naturii, complet amestecaţi cu ea după ce ne-a născut. Aici experienţa estetică a lucrurilor naturale, oricît de impură am găsi-o prin confruntarea cu experienţa operelor de artă, este semnificativă: a fi parte a Naturii nu înseamnă a fi lucru printre lucruri în universul pozitivismului şi nici a fi pe lume ca un corelat transcendental al lumii; înseamnă a fi înrădăcinat în real. Experienţa estetică a unui peisaj ne face să ne simţim conaturalitatea cu Natura: certitudinea liniştită sau exaltată a unei intimităţi ombilicale cu muntele pe care-l suim, lumina care ne pătrunde, vîntul care ne mîngîie, strigătul de pasăre care ne străpunge ... Ne simţim din aceeaşi rasă cu fiinţele sau forţele Naturii... Astfel revenim la starea de Natură: sîntem poeţi sau cel puţin sensibili la o poezie originară şi poetul autentic trebuie fără îndoială să treacă această probă pentru a se iniţia în arta sa“ (80 — p. 204—205). Ceea ce ideea de Natură ne invită in primul rînd să afirmăm este *realitatea realului*, pentru că „nu e vorba încă decît de ceea ce va putea fi prezent : *fondul*, înainte ca o subiectivitate să-şi proiecteze lumina şi să facă să ţîşnească aparenţa în fiinţă, înainte de a se articula în figuri si de a se totaliza într-o lume" (80 — p. 211).

Din această ultimă teză, cu deosebire, esteticianul francez se consideră îndreptăţit să emită „cel puţin ipoteza metafizică a unei Naturi ante-istorice şi cu toate acestea temporală şi a unei deveniri a acestei Naturi spre om“ (80 — p. 214). *Realitatea realului*, adică *fondul*, „este temporal şi omul care se înrădăcinează în fond de asemenea". Şi tocmai pentru că este temporal, „fondul este locul unei pre-istorii: al unei deveniri în care puterea sa (a fondului —

n.ns.D.M.) se manifestă prin actualizarea posibilurilor". Aceasta înseamnă că temporalitatea fondului, în accepţia imediat transcrisă, ne îngăduie să vorbim de o polarizare a Naturii spre om, „adică spre conştiinţa în care se reflectă şi se adună" (80 — p. 215). Dar în ce sens? Cum trebuie să interpretăm ideea polarizării Naturii spre om ? Esteticianul francez ocoleşte cu deosebită atenţie concepţia finalistă în Natură şi istorie. „Atunci cînd spunem, în lipsă de ceva mai bun, că Natura vrea omul, noi nu împrumutăm Naturii o voinţă al cărei model ar fi în om; se poate chiar ca ideea noastră despre voinţa umană, înainte de a se explicita în modele psihologice, să fi fost şi să rămînă inspirată de spectacolul lumii, de puterea vîntului, de violenţa furtunii, de îndîrjirea mereu reîncepută a mării, de perseverenţa vegetaţiei. Nu vrem să spunem că Natura a premeditat omul ... Vrem să spunem numai că Natura este putere şi că această putere îl produce pe om" (80 — p. 218). In ce fel? Nu în sensul că îl ţine în puterea sa ca pe un posibil logic sau biologic. „Omul nu este presupus sau preformat în Natură, ci este produs de ea..." Dar din moment ce este produsul ei, omul este parte a Naturii. în om — mai adaugă Dufrenne — Natura devine conştientă. „Puterea ei, (a Naturii — n.ns. tot atît cît capacitatea ei de dezvoltare, *este putere de expresie:* a se afirma, înseamnă a se manifesta, a accede la conştiinţă... în om Natura devine conştientă: lucrurile devin imagini...

şi aceste imagini ne vorbesc[11] (80 — p. 219). Puterea Naturii conchide Dufrenne — „este în ultimă analiză puterea de dezvăluire". Dar *dezvăluirea* se operează prin om. în acest moment, autorul *Poeticului* subliniază din nou ideea *obiectivităţii poeticului.* El aduce precizarea că „ceea ce i se revelează omului... implică o putere de dezvăluire a cărei iniţiativă primară nu aparţine omului" (80 — p. 222). Ideea este reluată, şi mai apăsat, din perspectiva conceptului fenomenologic al *intenţionalităţii: corelaţia intenţională* a omului şi lumii „presupune ea însăşi o corelare ontologică ce subordonează omul ca parte a Naturii devenirii acesteia. Natura devine lume prin om, aşa cum timpul devine istorie, dar ea are iniţiativa acestei metamorfoze prin aceea că naşte omul prin care se realizează". Şi dacă Natura îl vrea pe om — se întreabă în continuare Dufrenne — ce aşteaptă ea de la el ? „Nu atît ca să îndeplinească propriile sale scopuri şi să proclame imperiul său asupra lumii, ci să îngăduie jocul acelei corelaţii intenţionale conform căreia fiinţa poate să apară şi lumina să convertească Natura în lume" (80 — p. 227). Şi sub această precizare se enunţă, din nou ideea *obiectivităţii* poeticului: în actul convertirii Naturii în lume, omul nu are „în mod radical iniţiativa. El face să ţîşnească lucrurile numai pentru că e lucru printre lucruri". Şi pentru a converti Natura în lume, omul are la dispoziţie limbajul. Dar „poezia" este primul limbaj, acela care răspunde în om limbajului Naturii, sau mai curînd care face să apară Natura ca limbaj" (80 — p. 231). Aceasta înseamnă că în tot ceea ce este invocat de poet, „Natura să se desluşească ca într-un filigran". „Natura este în primul rînd şi fundamental poetică: poezia care inspiră orice poezie. Ea este poetică în măsura în care-şi exercită şi exprimă *poiein-vl*" (80 — p. 233) adică *fiinţarea* şi *devenirea ei, grandoarea* şi *creativitatea* ei. Cu alte cuvinte, „forţa apariţiei". în această forţă — notează esteticianul francez — „rezidă secretul poeticului: el, poeticul, este gloria apariţiei prin care Natura se realizează". în acest sens, Dufrenne conchide că „Natura este poetică în anumite imagini pe care ni le oferă, pentru că ea este în felul ei poet, pentru că ea nu este numai Ţărîna-mamă, Venus lucreţiana, ci mama imaginilor. Şi în cele din urmă ea este poet prin aceea că vorbeşte: ea vorbeşte poetului care este în noi. Şi limbajul nostru este limbajul ei" (80 — p. 238). O nuanţă importantă este introdusă în acest moment. „Aşadar, despre Natură trebuie să se spună că se exprimă[14], notează Dufrenne. Dar ea nu se poate exprima decît ca fond: „ea nu vorbeşte decît în măsura în care e mută şi cuvîntul ei este apariţia ei, atunci cînd imaginea ne reţine şi ne pătrunde. De asemenea ea se exprimă înainte de toate prin calitatea imaginii: prin această forţă a apariţiei care face ca imaginea să fie la rîndul ei expresivă — imaginea unei lumi[44] (80 —

p. 241).

în legătură cu *universalitatea poeticului* — o chestiune care decurge din *obiectivitatea* lui, Dufrenne disociază, mai întîi, între *subiecte poetizabile şi nepoetizabile.* „Nu se pretează la poezie decît subiectele care sînt deja poetice, adică cele care lasă să apară fiinţa poetică a Naturii; prin această fiinţă poetică este solicitat poetul[44] (80 — p. 242). Această disociere îl apropie de Maritain, gînditor care postula „transcendenţa poeziei în raport cu arta[44]. El insista, altfel spus, asupra ideii potrivit căreia există poezie în orice artă şi poate chiar în activităţi care nu au nimic de a face cu arta. Luîndu-şi, aşadar, ca punct de sprijin această teză, el va considera, generalizînd, că „*poeticul indică expresivitatea imaginilor in care se exprimă poein-ul Naturii.* Orice artist poate să fie sensibil la aceste imagini, orice artă poate să le repete în felul ei şi să împrumute astfel glasul ei Naturii: un suflu de poezie trece în opera oricărui este docil faţă de acest *poein* al Naturii[44] (80 — p. 245). în acest context, Mikel Dufrenne transcrie propoziţia cheie a concepţiei sale estetice.

„Orice artă imită astfel Natura. Desigur, nu prin aceea că reproduce artificial obiecte naturale, ci în primul rînd prin aceea că zămisleşte obiecte care au consistenţa, rigoarea şi strălucirea imaginilor prin care Natura se revelează, şi mai ales prin aceea că aceste obiecte exprimă o lume, o Natură naturată care este chip al Naturii naturante. Orice artă este expresivă asemeni Naturii, dar exprimă Natura, în timp ce Natura se exprimă pe sine. Credem că am ajuns astfel la izvorul poeziei. Dar sîîrşim prin a identifica poeticul cu esteticul: *starea poetică* este *atitudinea estetică* în ceea co are comun cu creatorul şi cu spectatorul. *Fiinţa poetică* este *expresivitatea*, ea însăşi comună obiectului estetic şi Naturii. Acest rezultat nu este neglijabil: el ne face să ne dăm seama de universalitatea poeziei în acelaşi timp în care îi întemeiază obiectivitatea, şi ne autorizează să concepem poeticul ca pe o categorie a tuturor categoriilor estetice ... tar din moment ce categoriile sînt concepute ca *a priori*-uri, poeticul poate revendica dreptul de a fi *a priori*-ul tuturor *a priori*-urilor estetice" (80 — p. 246—247).

Şi totuşi, Dufrenne este nevoit să-şi corecteze această poziţie, lăsînd deschisă posibilitatea studierii poeticului şi ca pe o *categorie singulară*, nu numai ca pe o *categorie a tuturor categoriilor.* Corecţia pe care o semnalăm indică prezenţa unui punct vulnerabil de la care pornind se încheagă întreaga sa demonstraţie. De abia acum, în finalul lucrării, Dufrenne se vede nevoit să afirme că 252

întrucît s-a referit la Natură — „fond care produce conştiinţa capabilă să-i ilumineze" — el a considerat poeticul *„în stare*

primară[11] (s.ns.). In acest fel, esteticianul francez îşi pune întrebarea relativă la sensul poeticului considerat în „stare pură" sau, altfel spus, ca pe o *categorie singulară.*

In ceea ce ne priveşte, ne punem, la rîndul nostru întrebarea: întrucît este justificată distincţia: *poetic în stare primară* şi *poetic* în *stare pură* cită vreme toate exemplele menite să justifice poeticul în *stare primară* au fost luate din sfera poeticului în *stare pură?* Ne găsim în faţa unui cerc vicios, situaţie care-şi găseşte explicaţia — cum observam – în poziţia anistorică pe care autorul *Poeticului*
o adoptă în ceea ce priveşte geneza *atitudinii şi experienţei estetice.* Estetica lui Mikel Dufrenne dezvăluie contradicţii insurmontabile, contradicţii izvorîte din înseşi fundamentele gîndirii filosofice de inspiraţie fenomenologică şi, în primul rînd, din principiul intenţionalităţii, principiu din care decurge în mod necesar teza „obiectivităţi! poeticului". Prin recurs la această teză, el încearcă să confere *experienţei estetice* (considerată atît din perspectiva actului de creaţie, cît şi din perspectiva actului de receptare) un fundament *transcendental* şi *ontologic* deopotrivă. Estetica fenomenologică, cel puţin aşa cum aceasta se încheagă în vederile lui Mikel Dufrenne, eludează aici principiul istoricităţii din istoria artei, considerînd că o abordare metafizică pură, de tip transcendental sau ontologic, este singura în măsură să formuleze o soluţie acceptabilă problematicii atit de complexe pe care o pune *geneza experienţei estetice.* Preconizatul „salt de la transcendental la ontologic" nu ne-a furnizat însă, in acest sens, o soluţie cit de cît satisfăcătoare, fie şi pentru simplul motiv că Natura naturată sau naturantă nu pot fi luate ca principii explicative în încercarea de a „dezvălui[41] geneza categoriilor estetice. Drept mărturie putem invoca repetatele tentative efectuate, cu deosebire după cel de al doilea război mondial, de a *ontologiza* sublimul sau tragicul, pentru a nu mai insista asupra încercării lui Marcel Brion de a conferi raportului *vizibil-invizibil* (ca obiect aî experienţei estetice) un temei ontologic, în special în ceea ce priveşte arta romantică. Dar, revenind la Mikel Dufrenne, să consemnăm că slăbiciunea, punctele vulnerabile proprii concepţiei sale estetice rezidă în faptul că, atît în temeiurile *Fenomenologiei experienţei estetice,* cît şi în temeiurile *Poeticului,* sînt implicate, în mod direct, sugestii kantiene, sugestii care primesc însă o subliniere mult prea apăsată în sensul *pre-determinării* experienţei estctice. Dacă în *Fenomenologia experienţei estetice,* teoria *a priori-* urllor afective primea determinări explicite din perspectiva transcendentalismului kantian, in *Poeticul*, de asemenea, Kant va fi prezent prin conceptul de *sublim*, prin modul în care marele filosof german determina această categorie. Am îndrăzni să spunem că *sublimul*, în accepţia

kantiană,
i s-a impus esteticianului francez ca punct de plecare în tentativa sa de a conferi temeiuri ontologice experienţei estetice. Este drept, însă că sugestia kantiană este concepută şi orchestrată într-o modalitate indiscutabil originală, dar ea persistă în tot ceea ce Dufrenne spune în legătură cu „poeticul în stare primară[14], deşi, în aparenţă, el reproşează filosofiei transcendentale, lui Kant in special, „sacrificiul obiectivităţi! judecăţii estetice[44] sau, în termenii săi, sacrificiul „obiectivităţii poeticului[44]. Făcînd această rezervă, care ne-ar putea duce in eroare, Mikel Dufrenne nu lasă să se întrevadă modul în care sublimul kantian este aşezat la baza *apriorismului său ontic.* In ceea ce este mai esenţial,
– pe direcţia obiectivelor sale teoretice — între Dufrenne şi Kant nu există nici un dezacord. Pentru că, ceea ce Dufrenne atribuie Naturii — grandoare, forţă, strălucire şi infinitate — nu este prea deosebit de termenii în care Kant particularizează sublimul. Concluzia care ni se impune la capătul acestei foarte succinte analize răstoarnă, cel puţin în viziunea noastră, datele problemei. *Poeticul* nu este o elaborare consacrată sferei poeziei, ci o continuare a cercetărilor consacrate originilor *experienţei estetice*, cercetări subordonate încercării de a conferi acestui proces genetic un fundament obiectiv. Este mai puţin vorba de *obiectivitatea poeticului.* cît de *obiectivitatea experienţei estetice*, un tip de obiectivitate care, după cum s-a putut observa, nu ţine de om şi de sensibilitatea sa, ci de un ceva aflat dincolo de el, un ceva care-l depăşeşte şi-i obligă să „dea glas Naturii". Dar a fundamenta *originile experienţei estetice* prin recurs la „marile imagini ale Naturii[11], deci în afara experienţei roale, efective, social-istorice a artelor, dincolo şi în afara mediului lor de viaţă care-i impun exigenţe („imagini") specifice, nu constituie, fără îndoială, calea cea mai adecvată do a indica autenticul centru de interes al problemei. Tocmai pentru că *experienţei estetice* îi este sustrasă baza sa istorică, culturală şi axiologică, mai ales, Dufrenne s-a găsit în situaţia de a recurge la *apriorismul ontic*, de fapt o soluţie care, într-un fel sau altul, însoţeşte în chip cu totul firesc modalităţile de abordare fenomenologică a problemelor esteticii. *Poeticul* rămîne rezultatul înţelegerii *meta-istorice* a genezei experienţei estetice, expresia procedeului aprioric de a aborda, prin experienţa estetică, problemele fundamentale'ale artelor.

Filosofia existenţialista s-a constituit ca reacţie faţă de metafizica de tip tradiţional întruchipată îndeosebi în construcţiile teoretice ale neo-kantianismului. (81) vizind, explicit, îndrumarea reflecţiei filosofice spre concretitutine, spre situaţiile reale de viaţă ale omului. Această decisă şi programatică deschidere spre om — mai cu seamă în condiţiile crizei societăţii

şi culturii burgheze — a readus în atenţie procesele de adincă alienare a fiinţei umane în capitalism, a avut darul, mai cu seamă, să sensibilizeze conştiinţa şi creaţia artistică faţă de aspectele traumatizante care însoţesc acest proces. Se explica, astfel, audienţa şi răspîndirea curentului, diviziunile sale (existenţialism ateu sau creştin, existenţialism italian sau francez, nipon sau sud-american etc.).

Bazele teoretice, temele şi teoremele filosofiei existenţialiste s-au conturat. însă, într-o măsură considerabilă, prin extinderea către Martin Heidegger a fenomenologiei husserîiene 3a studiul existenţei umane. Alături de Nicolai Hartman şi de Georg Lukâcs, Martin Heidegger este amintit, pe bună dreptate, printre marii gînditori ai epocii noastre care s-au consacrat efortului de reconstrucţie a ontologiei.

Conceptul central al ontologiei heideggeriene este, după cum se ştie, conceptul de *Dasein*, aşa incit, potrivit unei observaţii făcute de Lukâcs, ontologia sa pare a fi mai degrabă o antropologie, decît un discurs *fixat* in exclusivitate asupra existenţei ca existenţă. Prin importanţa ei în confruntarea dintre filosofia marxistă şi existenţialism, această chestiune merită, desigur, să i se consacre un studiu special. în economia prezentei lucrări *ne* interesează însă implicaţiile doctrinei heideggeriene in cimpul esteticii, în sfera întrebărilor referitoare la originea artei în special, în cîteva din lucrările sale, Heidegger se ocupă în chip expres de problemele artei (82) — aspect care se leagă intim de opţiunea sa filosofică generală. Punctul său de vedere în această ordine problematică nu se constituie însă ca o arie de cercetare adăugată în sensul „întregirii" sistemului, ci ca una cu funcţie explicit constructivă şi probatorie înăuntrul lui. Analizele consacrate problemelor artei sînt integrai subsumate intenţiei de validare a conceptelor centrale ale sistemului. Aşadar, întrebarea *ce este arta* va fi rezolvată în funcţie de răspunsul dat întrebării *ce este existenţa*, iar întrebarea *ce este existenţa* va căpăta un răspuns in funcţie de modul in care va fi înţeleasă *esenţa adevărului.* Estetica Ini Martin Heidegger — trebuie să precizăm dintru început — se încheagă în jurul conceptului de *adevăr,* concept care, la rîndul său, lămureşte din punctul de vedere care ne interesează, sensurile atribuite de Heidegger *fiinţei umane* — perspectivă în care se lămuresc apoi problemele *libertăţii* şi ale *voinţei* umane etc.

Consideraţiile de principiu cu privire la *adevăr* şi *libertate*, la libertate ca *esenţă a adevărului* şi ca *esenţă a fiinţei umane* (83) trebuie considerate ca veritabilă introducere în estetica Iui Martin Heidegger. Potrivit tezei sale fundamentale, finalitatea artei constă

a dezvălui, într-o modalitate specifică, *adevărul existentului (Dos Kunstwerk eroffnet in seiner Weise das Sein des Seienden).*

Pentru a specifica această teză, Heidegger procedează, mai întîi. la caracterizarea *lucrului, ca lucru,* pentru a trece apoi la determinarea diferenţei dintre *lucra* şi *opera* (82 — p. 14). Punctul imediat următor va fi determinarea raportului dintre *creaţia artistică şi adevăr* şi în prelungirea acestei chestiuni, definirea *poeziei* ca fundament al oricărei arte. Deabia în itnalul acestor desfăşurări analitice ne vom putea face o idee clară în legătură cu modul in care Martin Heidegger formulează şi dă răspuns chestiunii relative la originea artei şi la statutul ei în ordinea existenţei umane.

Prima problemă pe care şi-o pune va îi in primul rînd aceea de a delimita în alcătuirea existentului *lucrul* de *operă* (82 — p. 14—30). Dar întrucît şi opera (de artă) este un lucru, se impune o analiză care să parvină la definiţia obiee- tualităţii (*Dingheit*, *Dinghafte des Dinges*, respectiv francezul *choseite).* în acest sens, Heidegger pune în discuţie accepţia tradiţională a lucrului (ca suport de proprietăţi, ca multiplicitate de impresii şi ca materie in-formatâ) pentru a conchide că nu aceasta este calea cea mai indicată pentru determinarea „obiectualităţii" lucrului. Este necesar, con-sideră filosoful german, să distingem clar trei domenii ale existentului şi anume: *lucrul „pur" (blooses Ding), utilul* şi *opera de artă.* Lucru — de exemplu — este blocul de granit. Forma sa semnifică repartiţia spaţială a particulelor de materie, care se ordonează într-un contur determinat, în acest caz, conturul blocului. în exemplul blocului de granit, forma este dispunerea spaţio-locală şi ordonarea materiei. Ga rezultat al acestei dispuneri apare volumul, contururile blocului de granit. în ceea ce priveşte *utilul* (orice obiect de utilitate), Heidegger consideră că aici, dimpotrivă, „forma este aceea care determină ordonarea materiei[11]. Ea, forma, „determină însăşi calitatea şi alegerea materiei[11]. Dar nu forma este scopul utilului, ci „ustensi- litatea[11] ei, „capacitatea ei de a servi[11], întrucît aceasta este calitatea fundamentală a utilului ca util. Aşadar, utilul este existentul a cărui esenţă se exprimă în facultatea de a servi. Adincind analiza, Heidegger observă că utilul prezintă o particularitate, anume aceea că *este pe jumătate lucru — şi ceva mai mult.* în acelaşi timp, *este pe jumătate operă — şi ceva mai puţin.* Este pe jumătate lucru pentru că este determinat de „obiectualitatea[11] lucrului, şi este pe jumătate operă pentru că în util găsim întotdeauna un finisaj care nu este de găsit în „lucrul pur[11]. (Utilul — sensul de mai sus — este operă pentru că în el găsim urma mîin»i umane. El este, totuşi, mai puţin decît o operă, pentru eă nu are autonomia de care se bucură opera. Utilul ocupă, deci, spaţiul dintre *lucru* şi *operă* — conchide Heidegger — subliniind făptui că între *lucru, ulii* şi *operă* există o reţea de legături, dar şi de diferenţe (82 — p. 21).

Proeedînd in continuare la analiza operei de artă, Heidegger notează că ceea ce o diferenţiază de toate celelalte tipuri de existenţe constă în faptul că ea revelă, într-o modalitate particulară, *adevărul existentului.* întrebarea ar fi aceasta: cum se leagă problematica operei de artă de teoria heideg- geriană a adevărului ? In ce f*el* se poate realiza *esenţa adevărului* in opera de artă ?

în spiritul concepţiei sale filosofice, Heidegger afirmă că realitatea profundă, esenţa operei de artă constă în aceea că *deschide* în faţa noastră *lumea* şi *pămîntul.* Dar ce este *lumea,* şi ce este *pămîntul?* Un templu grec, de exemplu, care se ridică pe stîncă, nu reprezintă nimic şi nu reproduce nimic (82 — p. 32). Şi, totuşi, el nu există numai pentru el însuşi. în acest templu sînt închise toate tradiţiile credinţelor greceşti. Viaţa poporului este legată de el. Lumea greacă in întregul ei este închisă în acest edificiu. El ne apropie lumea greacă, ne facilitează întîlnirea cu această lume, ne deschideochiiasupraunei lumi noi. Or,*deschiderea* înseamnă *adevăr.* Dartemplul atenian este şi marmură, este materie, el revelează ceea ce este roca pe care a fost clădit, furtuna care il bîntuie, strălucirea soarelui care îl învăluie, albastrul cerului îndepărtat etc. Templul ne apropie de *pămint,* pentru că îi este simbol. Această primă semnificaţie dată noţiunilor *lume* şi *pămînl* este adîncită sub alte determinări. în acest sens, Heidegger insistă asupra *prezentării,* arătînd că între *prezentarea unui lucru* oarecare, inclusiv opera de artă ca lucru şi *prezentarea operei de artă ca operă de artă existăo netădiferenţă* (82 — p. 147—197).

Mai întîi de toate, opera de artă fiinţează în timp şi spaţiu, dar într-un sens cu totul diferit de timpul şi spaţiul în care fiinţează lucrurile ordinare. Piatra şi arborele, de exemplu, orice alt lucru prezent pe dimensiunea vieţii cotidiene, nu sînt izolate, ca lucruri materiale, de alte lucruri, ci văzute într-un ansamblu, în mediul lor. Lucrul material, altfel spus, ne este dat într-un tot odată cu alte lucruri.

Dar, mai mult încă, lucrurile materiale sint supuse schimbării, devenirii, în sensul că timpul acţionează în permanenţă asupra lor. Heidegger subliniază însă imediat că *prezentarea* unei opere de artă ca operă de artă are un caracter cu totul diferit. în afară de faptul că nu trebuie confundată cu lucrul atirnat pe perete, cu tabloul — de exemplu —, ea nu va putea fi niciodată percepută „în mediul său", precum obiectele ordinare, întrucît este absurd să se vorbească de „mediul" operei de artă în maniera care se vorbeşte de lucrurile materiale prezente în sfera vieţii cotidiene. Opera de artă există pentru ea însăşi ca un întreg, un tot închis asupra sa însăşi. Orice lucru material, pe de altă parte, are un caracter

fragmentar, în timp ce opera de artă — o pictură de Van Gogh, de exemplu — constituie un tot şi o unitate în jurul căreia sînt grupate celelalte obiecte. „Prin opera de artă, care aparţine unui alt spaţiu şi timp", — spune Heidegger — „ne vorbeşte insolitul, non-cotidianul'. Iar aceasta, pentru că opera de artă nu este nici sunetul, nici culoarea şi nici piatra, ci „ceva mai mult". Dar ce înseamnă acest „ceva mai mult" ? In primul rînd faptul că opera de artă *prezintă o lume.* în viziunea sa, *lumea* nu este şi nu se confundă cu modul, cu maniera de a fi a unui obiect, nu este un existent printre alte existente, un ceva în faţa căruia ne-am putea opri, în faţa căruia să ne ţinem la distanţă şi pe care l-am putea observa şi experimenta. Fiecare din noi, spune filosoful german, are propria sa lume. Depindem de locul naşterii noastre, de formaţia noastră ca profesiune, de oamenii in preajma cărora am trăit. Lumea noastră, a oamenilor, este dominată 'de alte legi. *Lumea* ar fi cadrul în care trăieşte conştiinţa umană. Fiecare popor, fiecare epocă are, de asemenea, lumea sa, adică atmosfera spirituală a acelui popor şi a acelei *epoci. Lumea*, în acest sens, desemnează curentele culturale, sociale şi politice care particularizează un timp istoric dat, ansamblul ideilor, credinţelor şi principiilor morale. *Lumea* este, prin urmare, sfera în care trăieşte conştiinţa unui popor istoric. Ea aparţine în exclusivitate omului, întrucît celelalte tipuri de existenţe (piatra, vegetalul şi animalul) nu au *lume.*

De bună seamă, acest mod de a defini noţiunea *lume* nu ridică obiecţii. Este indiscutabil justă afirmaţia potrivit căreia opera de artă *ne deschide o lume,* că dezvăluirea atmosferei spirituale in care trăieşte conştiinţa artistului, ca şi conştiinţa epocii sale, ţine de esenţa operei de artă. Nu trebuie să uităm insă că, în viziunea lui Heidegger, esenţa operei de arta rezidă in dezvăluirea *adevărului*, adică a existentului ca existent.

Pentru Heidegger, aşa cum am văzut din exemplul cu templul grec, opera de artă *prezintă lumea* şi, în acelaşi timp, *revelă Pămîntul.* Cu privire la această expresie, filosoful german indică, mai întîi, ceea ce trebuie să înţelegem prin *revelare;* act de aducere la suprafaţă a ceea ce subzistă în străfunduri, trecerea de la umbră la lumină, a dezvălui şi manifesta ceea ce este ascuns. Şi întrucît opera de artă prezintă o *Imite* şi pentru că această lume este prezentată cu ajutorul unor mijloace materiale, opera de artă deţine capacitatea de a *revela materia.* .,Opera-templu, spune Heidegger, reprezentînd o lume, departe de a lăsa să dispară materia, o pune mai degrabă în relief chiar în deschiderea lumii operei. Roca susţine templul şi se aşază în el însuşi, şi numai astfel devine rocă". în ceea ce priveşte accepţia pe care o conferă noţiunii *Pămint,* trebuie spus că aici lucrurile sînt ceva mai complicate.

Apelînd la etimologia greacă, Heidegger reţine că *Pămîntul* este existenţa ca atare şi în totalitate. „Pămîntul — notează gînditorul german — este cadrul în care dezvoltarea angajează, ca atare, tot ceea ce se dezvoltă. în tot ceea ce se dezvoltă *Pămîntul* este prezent ca ceea ce găzduieşte[11] (82— p. 107). Pămîntul este *fondul* închis asupra sa însuşi şi ceea ce dă posibilitatea de devenire a existentului. Pămîntul se manifestă ca ceea ce nu poate fi totalmente revelat, ca un principiu al umbrei, al obscurităţii. Noţiunea „pămînt" nu trebuie luată în înţelesul său fizic sau astronomic.

Continuînd să determine în acest fel esenţa operei de artă, Heidegger introduce noi complicaţii, aducînd în discuţie, de pildă, ceea ce el numeşte lupta dintre *lume* şi *Pămînt. Lumea* este lumină, act de gîndire şi de voinţă umană, clarviziunea geniului creator. *Pămîntul este* obscuritate, realitate care se disimulează. Lupta va fi, în consecinţă, inevitabilă. Ea face să dureze *grandoarea lumii*, mai degrabă decît cea a *Pămlntului.* în această luptă se relevă *esenţa* lor. Dar, în viziunea lui Heidegger, în această luptă a operei de artă ca lume îşi face loc un repaos. De aceea, orice operă de artă aduce cu sine *seninătate* etc.

Datele acumulate pînă în acest moment sînt suficiente pentru a înţelege în mod corect poziţia lui Martin Heidegger şi problema *originii artei.*

Potrivit postulatelor fundamentale ale sistemului filosofic heideggjrian, *opera* umană are menirea de a revela şi împlini adevărul (in sensul arătat). De semnalat însă că filosoful german determină noţiunea „operă[1]" în două planuri: a) în planul instituţiilor umane în genere, şi anume în sensul că orice act de revelare şi de împlinire a adevărului, indiferent de forma în care s-ar putea face acest lucru, comportă crearea unei *opere. Operă* este, de exemplu, acţiunea politică ce fundamentează » nouă formă de stat sau de comunitate; *operă* este, de asemenea, acţiunea geniului religios concretizată într-o nouă religie sau gîndul filosofului întrucît acesta gindeşte ; b) in planul artei, care conferă *adevărului* o expresie particulară. Aşadar *opera* (ceea ce este *făcut, instituit)* este esenţială pentru orice împlinire a *adevărului.*

Să reluăm acum afirmaţia lui Heidegger în virtutea cărei *opjra de artă,* printre alte tipuri de opere umane, are menirea dj a revela şi a împlini *adevărul.* Dar ea nu poate duce la bun sfirşit o atare misiune decît cu condiţia ca adevărul să fie *exprimat poetic.* Arta, în general, este în esenţa sa poezie. Fiecare gen de artă este, în modalitate proprie, poezie. Pentru a sp3cifica această teză, paradoxală la prima vedere, Heidegger distinge net între *poezie* în

înţelesul ei restrîns de „artă literară[41] *(Die Poesie)* şi *poezia* în sens larg *(Die Dichtung)* ca expresie a existenţei şi ca manifetare a adevărului. în această cuprindere largă *(Die Dichtung)* poezia este *zisul* existenţei şi, ca atare, *esenţa artei.* De aceea, consideră el, poezia nu este relaxare, (reverie, ficţiune, fantas- mare), plăcere sau lux în marginea existenţei, ci act de dezvăluire a ei. în sensul larg, *(Die Dichtung)* poezia este experienţa fundamentală, şi, în acest sens, cea mai autentică a omului. Ga în multe cazuri asemănătoare, Heidegger schimbă sensurile consacrate ale noţiunilor. *Die Dichtung* (poezia în sensul larg) este *gîndire.* El precizează fără echivoc acest lucru:

„A gîndi înseamnă a poetiza, dar nu în sensul poeziei ca artă literară. Gîndirea este un mod original de poezie.
In ea limbajul provine de Ia esenţa sa de limbaj. Gîndirea spune ceea ce dictează adevărul existenţei. Gîndirea este un *dicton* original. Gîndirea este poemul original care precede orice poezie literară şi chiar elementul poetic al oricărei arte. Orice poezie în acest sens larg sau restrîns este gîndire în fundamente. Esenţa poetică a gîndirii asigură dominaţia ■adevărului existenţei[14] (82 — p. 150).

Prin urmare, esenţa poeziei (in acest înţeles) este aceea ele a *fonda* adevărul, nu de a-l *inventa.* Poezia *(Die Dichtung)* este un factor mediator între om şi existentul non-uman, între *eu* şi *altul* în sinul *Prezenţei.* Ea este *expresie* care *ne* stabileşte şi care stabileşte orice existent *în adevăr.* Omul nu participă la *Prezenţă* şi, deci, la adevăr, decît prin operă «de expresie, prin poezie. Opera de expresie este aceea care fondează adevărul, lacîndii-1 să existe. Heidegger revine pe 'un alt pian, după cum se poate observa, la ideea *deschiderii.*

Poezia, în acest înţeles *(Die Dichtung),* stă la originea artei şi a oricărei opere de artă, dar nu este expresia culturii şi a istoriei, ci, dimpotrivă, ceea ce face posibilă istoria şi apariţia culturii. In vederile lui Heidegger, arta este esenţialmente „istorială", dar nu în înţelesul că ar avea o istorie, ci In înţelesul că este istorie în sens *esenţial,* că ea, altfel spus, ar *fonda istoria.* Arta fondează istoria, întrucît, potrivit lui Heidegger, istoria începe acolo unde se împlineşte adevărul •existentului. Arta nu are origine, ci *este* origine. în contextul sistemului filosofic heideggerian termenul *Ursprung* (origine) înseamnă *manifestarea esenţei.* Heidegger spune că „a face să se ivească ceva, a-l aduce la existenţă pornind de la sursa ■esenţială şi prin salt, iată ceea ce ne semnifică cuvîntul ■origine" (82 — p. 143). Arta *este,* deci, origine. Dar *a fi origine* înseamnă a fi, în raport cu *adevărul,* o modalitate perfect adecvată de a-l face *existent.* în spiritul concepţiei sale,

întrebarea relativă la originea artei se rezolvă printr-o a'ta, şi anume aceea de a şti dacă şi sub ce condiţii, *arta poate fi o origine,* adică descoperire de adevăr, dacă ea ne poate apropia existentul, dacă din obscuritate ea poate scoate misterul existenţei. Pentru Heidegger, arta nu este un „rezultat al culturii", expresie a unui anumit grad de cultură, ci, dimpotrivă, act care face posibilă cultura. A căuta originea artei şi a operei de artă, înseamnă a le căuta *esenţa.*

După cum se poate observa, demersul heideggerian în chestiunea originii artei se fixează fără echivoc în tradiţiile idealismului filosofic. Critica internă a corpului de argumente pe care tocmai le-am desfăşurat relevă, cu suficientă claritate, că Heidegger suprimă *ab initio* orice trimitere la istorie, că, pentru circumscrierea „condiţiei supreme a artei", el scoate arta din imanenţa proceselor sociale. Strategia sa în această ordine problematică trimite la *structura originară* a omului> la un *dat ontologic* înţeles în chip explicit ca sursă (origine) a istoriei însăşi. Originea artei este situată, pe cale specula- tivă, *la origine,* deci *in deschidere,* pentru ca apoi, prin istoria adevărului, să fie ea însăşi statuată *ca origine* în sensul că ar fi o modalitate *sui-generis* de a *deschide* şi *fonda* istoria, în aceste înţelesuri, termenul „origine" nu are, evident, altă valoare decît aceea de a fi cadrul şi sensul unor *posibilităţi totdeauna deschise.* Nu este însă greu de observat că filosoful german răstoarnă toate datele reale ale problemei: pentru a se, justifica în istorie, omul trebuie să-şi caute o origine, aşadar — în viziunea lui Heidegger — *prima ruptură* şi *saltul primordial* care inaugurează timpul şi istoria. Acest lucru echivalează însă cu suprimarea explicită a istoriei pe care omul însuşi a generat-o ca fiinţă istorică. *Prioritatea ontologicului* este însă, astfel, clar afirmată: *deschiderea*, ca dat ontologic, este punctul din care porneşte istoria, adică ceea ce este devenire şi proces. (în paranteză fie spus, considerăm că între modul în care Heidegger concepe *deschiderea* şi între modul în care Lucian Blaga concepe „mutaţiunea ontologică[11]- există o reală similitudine. Dar asupra acestei chestiuni vom reveni pe larg cu un alt prilej).

Problematica originilor artei este, astfel, năpădită de consideraţii filosofice al căror sens rezidă în a căuta artei mai degrabă o esenţă ultimă, decît de a-i cerceta raţiunile ei specifice de a fi pentru om şi ca expresie a omului, considerat sub dimensiunea sa istorică, reală, pămîntească.

în prima secţiune a lucrării de faţă am apelat deseori la textele *Esteticii* lui Georg Lukâcs ca şi Ia unele texte din *Ontologia vieţii sociale.* Revenim acum, în această a doua parte, cu intenţia de a

prezenta, într-un cadru mai cuprinzător, contribuţia de amplu răsunet pe care el a *înscris-o,* din perspectiva materialismului dialectic şi istoric, în dezbaterile

contemporane relative la originile artei. Dar a expune şi examina punctul de vedere formulat de Georg Lukâcs in chestiunea care ne interesează nu e tocmai uşor. Important «sto să nu pierdem din vedere valoarea şi semnificaţia specifică demersului său. Ţinem seama, in primul rînd, de împrejurarea că *Estetica* lui Georg Lukâcs depăşeşte cu mult interesul istoric pentru problemele originilor artei şi că această monumentală construcţie teoretică nu prezintă problema într-un corp argumentativ special construit. Analizele consacrate g3nezei fenomenului estetic se subordonează, pe de altă parte, unor finalităţi demonstrative care depăşesc, de asemenea, interesul strict pentru descrierea procesului de desprindere a artei din sincretismul primitiv originar, in timp ce reconstituirea istorică, atît cit este, slujeşte in chip explicit consideraţiilor de ordin categorial-filosofic, întrucît intenţia sa este aceea „de a exprima conceptual esenţa obiectivă a esteticului[1]'. Să mai consemnăm că problema originilor artei este abordată dintr-un unghi preponderent filosofic, fapt care i-a prilejuit deschiderea unor ascuţite controverse cu idealismul filosofic in special, controverse in care el a introdus masiv argumente provenite din cimpul „ontologiei •existenţei sociale[11] sau din cîm pul cercetărilor antropologice mai vechi sau mai noi. De subliniat ar mai fi împrejurarea că, .aşa cum s-a mai observat, în marile sisteme filosofice domeniul esteticului in general devine, uneori, implicit sau explicit, un cadru *sui-generis* de legitimare, de validare sau invalidare, nu numai a diferitelor concepţii filosofice avînd ca obiect elucidarea naturii artei şi esteticului, ci şi a teoriilor ontologice «au gnoseologice care le stau la bază. Sistemul de estetică al .lui Georg Lukâcs face parte din această categorie, fie şi dacă .avem in vedere numai faptul că el a precizat în repetate rîn- •duri şi în chip expres că elaborarea *Esteticii* se leagă strîns ■de intenţia de a da un contur definitiv concepţiei sale filosofice referitoare la relaţia subiect-obiect. Se explică astfel faptul că nu există concepţii cît de cît proeminente în istoria modernă şi contemporană a gindirii filosofice şi estetice care •să nu constituie pentru el un punct de referinţă critică. Ceea ce contribuie, odată mai mult, la multiplicarea parantezelor cu intenţie polemică şi la densitatea acestora. Iată numai cîteva foarte importante stări de lucruri de care trebuie să ţină seama orice încercare de a prezenta temele şi teoremele

acestei realizări de excepţie a gîndirii filosofice şi estetice marxiste contemporane.

Concepţia lui Georg Lukâcs cu privire la originea artei are ca punct de plecare *viaţa cotidiană.* Se poate spune, fără teama de a greşi, că originalitatea însăşi a conceptelor şi structurilor interioare ale *Esteticii* lukâcsiene decurge din analiza aprofundată a acestei sfere de existenţă — domeniu care se constituie, într-adevăr, ca început şi punct final al activităţii umane. Primordială — spune Lukâcs — este atitudinea omului în viaţa cotidiană. Ea este matricea din care se desprind formele înalt specializate ale activităţii omeneşti, ea este solul care hrăneşte şi le face posibilă dezvoltarea şi îmbogăţirea.

„Dacă ne reprezentăm viaţa cotidiană ca un mare fluviu, atunci ştiinţa şi arta se ramifică din acesta ca forme superioare de receptare şi reproducere a realităţii, se diferenţiază şi se dezvoltă potrivit finalităţii lor specifice, ating forma lor pură în această specificitate — izvorîtă din necesităţile vieţii sociale — pentru ca apoi, datorită efectelor, influenţei lor- asupra vieţii oamenilor, să se verse din nou în fluviul vieţii cotidiene" (11 — I — p. 77).

Atenţia deosebită pe care Georg Lukâcs o acordă studiului vieţii cotidiene se explică, în al doilea rînd, prin faptul că, alături de ştiinţă şi artă, viaţa cotidiană se impune ca o variantă *sui-generis* de reflectare. „Viaţa cotidiană, ştiinţa şi arta reflectă aceeaşi realitate obiectivă"[4]. Numai că fiecare o face in chip diferit. Primul capitol al *Esteticii* lukâcsiene se intitulează *Problemele reflectării în cadrul vieţii cotidiene* şi este consacrat examinării diferenţelor dintre reflectarea din viaţa cotidiană, din ştiinţă şi din artă. Aşadar, care sînt problemele specifice pe care le pune reflectarea realităţii, în cadrul vieţii cotidiene ?

Prima chestiune pusă în discuţie este aceea a *obiecti-vaţiilor.* Viaţa cotidiană, observă Lukâcs, nu cunoaşte obiectivaţii închegate, cum sînt, de exemplu, ştiinţa şi arta. Ceea ce nu înseamnă că ea ar fi total lipsită de obieetivaţii. In muncă — factor fundamental al vieţii cotidiene — ia naştere un fel de obiectivaţie (acumularea de experienţă$_T$ exerciţiul, succesiunea mişcărilor în procesul de muncă ete..), dar acest tip de obiectivaţie are un caracter variabil şi fluid. Dimpotrivă, în raport cu sfera vieţii cotidiene, ştiinţa se d'eta- şaazâ pr!a gradul ei de abstractizare, prin distanţarea faţă de practica nemijlocită a vieţii cotidiene, dar de care va rămîne totuşi legată prin pranrsj şi efecte. Ca urmare, legătura ştiinţei cu viaţa cotidiană este una mai mult sau mai puţin depărtată şi complicat mijlocită. In cazul muncii, in schimb, chiar dacă ea presupune aplicarea ano. cunoştinţe ştiinţifice extrem de complexe, legătura cu viaţa cotidiană are un caracter preponderent

nemijlocit. Şi cu cit relaţiile muncii cu viaţa cotidiană sint mai nemijlocie — consideră Lukâcs — cu atît obiectivaţiiie ei sint mai slabe, mai variabile şi mai puţin fixate. Din faptul că, în consecinţă, rezultatele ştiinţei sint fixate structural mult mai puternic ca formaţiuni independente de om decît acelea ale muncii însăşi, Georg Lukâcs stabileşte o primă pirtici'Witate esenţială a *gindirii cotidiene*, anume că *„deşi absoarbe un număr tot mai mare da elemente ştiinţifice, gîndirea cotidiană nu poate adopta niciodată o atitudine cu adevărat ştiinţifică".* în viaţa şi gîndirea cotidiană predomină „motivele aparente[11], ele se situează în prim plan. „Ceea ce caracterizează viaţa subiectivă cotidiană este oscilarea continuă între decizii bazate pe motive momentane, efemere şi fluide, şi decizii determinate de temeiuri rigide, deşi rareori fixate conceptual (tradiţie, obicei)[11] (li — I — p. 104).

Din analizele consacrate, în continuare, deosebirii dintre viaţa cotidiană, pe de o parte, şi ştiinţă, pe de altă parte, Lukâcs extrage cea de a doua caracteristică esenţială a existenţei şi gindirii cotidiene, anume *legătura nemijlocită dintre teorie şi practică.* Subliniind această particularitate, el nu afirmă nicidecum că obiectele activităţii de fiecare zi ar avea obicctiv, in sine, un caracter nemijlocit. Dimpotrivă, aceste obiecte există numai in urma unui sistem de mijlociri foarte ramificat, divers şi complicat. Dacă le privim însă ca *obiecte ale vieţii cotidiene*, se va vedea că sistemul de mijlociri din care au rezultat dispare cu desăvîrşire în modul concret de a fi al acestor obiecte. La nivelul vieţii şi gindirii cotidiene, oamenii receptează şi judecă mediul lor numai în perspectiva funcţionării lui practice, şi nu pe baza legităţilor care il guvernează. Folosim, de pildă, automobilul, tramvaiul, vaporul sau avionul fără să ne intereseze şi fără să cunoaştem principiile de funcţionare care le stau la bază.

Legătura nemijlocită dintre teorie şi practică la nivelul vieţii cotidiene mai rezultă şi din împrejurarea că, în acest cadril, oamenii sint nevoiţi, în majoritatea cazurilor, la o acţiune imediată. De aceea, caracterul specific al nemijlo- cirîlor din viaţa cotidiană işi găseşte expresia pregnantă in genui de *materialism spoiuan* propriu acestei sfere. Ideea lui Lukâcs este că omul din viaţa cotidiană reacţionează întotdeauna în chip materialist spontan faţă de obiectele mediului înconjurător, oricare ar fi modul în care aceste reacţii vor fi interpretate ulterior. Această stare de lucruri decurge,, în primul rînd, din esenţa muncii.

„Orice muncă presupune un complex de obiecte, de legi care o determină în natura, în mişcările, in operaţiile ei necesare etc., iar aceste obiecte şi legi sînt tratate spontan ca existind şi funcţionînd independent de conştiinţa umană. Esenţa muncii constă tocmai în

observarea acestei existenţe şi deveniri fiinţind în sine, în pătrunderea în adincul ei si în utilizarea ei" (11 — I — p. 106).

Trebuie reţinută însă împrejurarea că materialismul spontan care se încheagă la nivelul vieţii cotidiene este îndreptat spre obiectele nemijlocite ale practicii şi este limitat la ele. în aceasta vede Lukâcs tăria acestei atitudini materialiste spontane care „se manifestă în aceea că nici o concepţie, despre lume, fie ea oricît de idealistă sau chiar solipsistă, nu poate împiedica funcţionarea ei spontană în viaţa şi gîndirea cotidiană . . . Principiul *esse est per dpi* dispare fără urmă în viaţa cotidiană a omului care acţionează nemijlocit (11 — I — p. 108). Dar tot în faptul că materialismul spontan specific vieţii cotidiene este îndreptat spre obiectele nemijlocite ale practicii şi se limitează la ele rezidă si slăbiciunea acestui tip de materialism. între modul de gîndire al vieţii cotidiene şi reprezentările idealiste (religioase) există — precizează Georg Lukâcs — o strînsă legătură. Cînd omul primitiv a încercat să treacă dincolo de relaţiile nemijlocite ale lumii direct date lui, el a fost silit — dat fiind gradul extrem de scăzut al cunoaşterii naturii — să recurgă la analogie, iar ca punct de plecare al analogiilor şi-a luat propria subiectivitate. Referindu-se la ideea lui Marx după care pentru om rezultatul muncii există încă mai înainte pe plan ideal, Lukâcs apreciază că în condiţiile predominării (în gîndirea primitivă), a analogiilor faţă de cauzalitate şi de legitate, generalizarea analogizantă îşi are punctul de plecare în muncă.

..Dacă anumite complexe do obiecte şi de mişcări care no au putut fi explicate atunci în mod nemijlocit sint proiectate idealist, religios etc., asupra unui creator, este vorba de cele mai muite ori de o atare generalizare analogică a laturii subiective a produsului muncii. De aceea, „orice pas pe care îl face materialismul, ca concepţie despre lume, conţine o depărtare de modul de a vedea propriu vieţii cotidiene nemijlocite" (11 — { — p. 110 — 111).

D;n raţiuni care ni se vor dezvălui mai tirziu. Georg Lukâcs insistă asupra tuturor aspectelor esenţiale pe care
lo pune analogia in planul activităţilor umane. El reţine şi subliniază importanţa analogiei în ştiinţele empirice (cureferire la Hegel) şi, deopotrivă, în planul atitudinii estetice. Tocmai imprecizia şi elasticitatea analogiei sînt luate aici în consideraţie. faptul ca în sfera activităţii estetice analogia nu încetează niciodată să se raporteze la subiect. Dar — sîntem avertizaţi — „ceea ce în procedeul analogic poate da rezultate însemnate pentru poezie, poate deveni nefavorabil pentru dezvoltarea ştiinţei".

In ceea ce priveşte materialismul spontan al vieţii cotidiene, trebuie observat că acest tip de materialism nu este capabil să apere gîndirea de pătrunderea şi dominaţia reprezentărilor antropomorfizante de provenienţă magică, animistă sau religioasă. Convingerea spontană — graţie muncii — despre existenţa unei lumi exterioare independente de conştiinţa umană se împleteşte, în cadrul vieţii cotidiene, cu reprezentări mistico-antropomorfizante. în acest context, Lukâcs revine la ideea că munca, prin însăşi esenţa sa, reprezintă modelul pentru procesele antropomorfizante şi, deopotrivă, pentru procesele dezantropomorfizante:

„. . . psihologia procesului muncii, izolată ca atare, oferă modelul pentru imaginile idealiste despre lume, tot aşa cum munca — sesizată in totalitatea ei concretă reală — formează punctul de plecare pentru reflectarea corectă a realităţii" (11 – I – p. 200).

Pentru a pune într-o lumină mai puternică articulaţiile acestui proces, el va insista, in primul rînd şi în mod deosebit, asupra faptului că între magie şi religie, pe de o parte, şi gîndirea cotidiană, pe de alta, există o *similitudine de structură*., anume în înţelesul că atît în practica magică, cît şi în cea de tip religios, se menţine trăsătura cea mai importantă a vieţii cotidiene: îmbinarea nemijlocita a teoriei cu practica. Să precizăm încă o dată intenţia lui Georg Lukâcs: analiza structurii atitudinii magice şi religioase în comparaţie cu structura vieţii cotidiene are drept scop să clarifice, sub un aspect foarte important — *apracticitatea* — geneza atitudinii artistice, ca şi direcţia de dezvoltare pe care aceasta o va urma. Rămîne acum să vedem — după ce o am cunoscut, în prealabil,

fenomenele care, în viziunea lui Georg Lukâcs. determină particularităţile vieţii cotidiene — care sint diferenţele care apar în cadrul actului de antropo porii zare între magie, religie şi artă ₩ Deocamdată să reţinem că nu este vorba de o identificare, ci numai de *apropiere* şi *similitudine*. în sensul că legătura nemijlocită dintre teorie şi practică
– trăsătura principală a vieţii cotidiene – particularizează şi structura magiei şi structura religiei. Vom vedea imediat, şi în legătură cu arta, care este rostul acestui accent. Acum trebuie menţionat că Georg Lukâcs aduce în discuţie şi aspectele de natură să pună pregnant în relief tendinţa de ridicare a magiei şi religiei deasupra cotidianului. „Magia se îndepărtează de viaţa cotidiană numai întrucît caută şi socoteşte sau pretinde a găsi mijloace care par să domine, in chip practic, transcendenţa" (11 — { — p. 18 i).

în ceea ce priveşte religia, tendinţa ei de a depăşi şi domina viaţa cotidiană este, pe primele ei trepte, foarte puţin teoretică — observă Lukâcs. Dominaţia asupra vieţii şi simţirii cotidiene începrj să ia amploare prin aceea că religiile încep a dezvolta şi imagini ale lumii (cosmologii, filosofii ale istoriei, etici etc.) pentru a-şi exprima conţinuturile şi în limbajul ştiinţei sau al filosofiei. „Ele caută prin asemenea doctrine, dar alături de acestea, şi prin cele mai diferite mijloace (asceză, extaz artificial provocat etc.) să ridice omul deasupra gindirii şi simţirii cotidiene. Este vorba aici, în sensul cel mai general, de a face posibilă trăirea unei transcendenţe absolute". Dar — rezumă el — „oriei t de energic ridică religia pretenţia de a lăsa cu mult în urma ei terenul aparenţei înşelătoare şi derutante propriu acestei gîndiri (este vorba de gîndirea cotidiană — n.ns.), de a fi găsit fundamentul unui absolut de necontestat . . . structura legăturii nemijlocite între teorie şi practică, care se constituie în cele din urmă, are totuşi o înrudire cît so poate de strînsă cu structura vieţii cotidiene. Aceasta decurge în mod necesar din caracterul antropomorfizant al prelucrării religioase a reflectării realităţii" (11 —– I — p. 183).

Din unghiul acestei teze, Georg Lukâcs adînceşte corpul de argumente invocat în scopul unei delimitări nete între magie şi religie, pe de o parte, şi artă, pe de alta. Magia, mai întîi, întreprinde împlinirea unor dorinţe cotidian-practiee. Religia, la rindul ei, visează împlinirea dorinţelor omului pe un plan transcendent, operaţiune care va fi îndreptată acum nu spre un scop particular, ci spre destinul omului întreg. Plăsmuirea artistică, îşi pierde, in schimb, caracterul practic-afectiv. Şi dacă e vorba de împlinirea unei dorinţe, aceasta va fi o împlinire în cadrui *ficţiunilor* artei.

in perspectiva acestui prim corp de premize teoretice, Georg Lukâcs va trece la problema *genezei principiului estetic* (a artei în genere), la circumscrierea procesului pro- priu-zis de desprindere a activităţii artistice din plănui vieţii cotidiene şi de constituire a acesteia ca formă superioară de *obiectivaţie.* Acasta este frontul său de analiză, front pe care-l deschide după c.î arta a fost disociată în prealabil — ia nivelul principiilor spec'fice — de magie şi de religie ea forme de antropomorfizare.

Esenţa artei nu poate fi ruptă şi tratată separat de funcţiile ei sociale. Funcţiile sociale ale artei, la rindul lor, nu pot fi tratate decît în strînsă corelaţie cu geneza ei, deci cu premisele şi condiţiile acestei geneze, in acest punct, apar insă unele dificultăţi: nu numai că starea originară a umanităţii în care nu puteau să existe obiectivaţii ne este necunoscută, dar ea e condamnată să ne rămînă veşnic necunoscută în sensul cunoaşterii ştiinţifice întemeiate documentar. Urmează că trebuie să ne mulţumim — conchide Lukâcs — cu ipoteze reconstitutive. Dar de unde şi cu ce anume trebuie să înceapă reconstituirea, şi care ar fi cea mai bună metodă care ar putea fi aplicată în perspectiva scopurilor analitice propuse ? Georg Lukâcs preia în acest sens teza lui Marx după care anatomia omului este cheia pentru anatomia maimuţei, aşadar că din starea socială mai înaltă poate fi

dedusă, po cale reconstitutivâ, starea sociala inferioară din care a rezultat. Cu privire la geneza artei, Georg Lukâcs îşi va lua, în consecinţa, ca punct de plecare o stare a societăţii cu un minimum de obiectivaţii: „Căci cele mai primitive manifestări ale vieţii sociale a omului, în primul rînd cel»; mai importante caracteristici care-l deosebesc de animal
– limbajul şi munca — posedă deja anumite trăsături ale obiectivaţiilor". Pe această treaptă — mai consemnează el — procesul biologic-antropologic de devenire a omului era încheiat, astfel încit toate datele care vor intra în studiu au un caracter prin excelenţă social.

în partea de început a capitolului III din *Estetica* Problemele principiale prealabile ale desprinderii artei de viaţa cotidiană"), Georg Lukâcs insistă în mod deosebit asupra raportului dintre nivelul obiectiv al tehnicii şi începutul activităţii artistic[7]. Invocindu-1 p3 Engels, el reţine ideea că iin anumit nivel, fie şi oricit de modest, al tehnicii şi al formării oamenilor care o mînuiesc constituie şi o premiză a primelor începuturi ale activităţii artistice, fie ea oricit de inconştientă sub raport teoretic şi estetic.[1] Pentru un atare început insă, nu era necesar numai ca piatra să fie in general şlefuită şi transformată în unealtă, ci mai ales ca tehnica folosită în acest scop să atingă un nivel relativ ridicat pentru a permite încorporarea, fie şi inconştientă, a unor motive artistice. Accentul este pus pa dezvoltarea şi pe diferenţierea aptitudinilor şi facultăţilor omeneşti — procesul muncii ca factor fundamental al vieţii cotidiene.

„Pînă ce ochiul omenesc nu este în stare să priceapă -exact forme şi structuri, pînă ce mina nu este capabilă sa imprime cu precizie suprafaţa pietrei, paralelităţile. intervalele egale etc. necesare pentru aceasta, premizele pentru
o ornamentică, fie ea chiar cea mai primitivă, linsese cu necesitate" (11 — 1 - p. 247).

Ca premiză a activităţii artistice umane se impune. în primul rînd, nivelul obiectiv dezvoltat al tehnicii şi, legat în mod necesar de aceasta, perfecţionarea aparatului sensibil uman. Nu este însă vorba aici de o perfecţionare fiziologică, în partea întîi a lucrării noastre şi anume în capitolul intitulat *De la simţul natural la simţul uman* ara subliniat, credem, îndeajuns acest lucru. Tot acolo am evocat în această ordine de idei şi poziţia lui Gonrg Lukâcs. în contextul de faţă mai trebuie notat că, referindu-se critic la cercetările

[7] Vezi *supro,* Cap. *Factorii umanii implicaţi in geneza artei preistorice.*

antropologului german Gelilen. Lukâcs reţine şi apreciază ca veritabilă contribuţie a acestuia ideea diviziunii — pe calea diferenţierii — dintre simţul vizual şi coi tactil in cadrul muncii. De asemenea, observaţiile remarcabile şi fructuoase cu privire la caracterul vizualităţii umane. Să menţionăm aici că, adincind ideile lui Marx, ca şi datele cele mai demne de interes ale antropologiei contemporane cu privire la problema dezvoltării socio-istorice a simţurilor umane, Lukâcs formulează una din tezeie cele mai importante ale *Esteticii* sale, anume că *sursele de constituire a artei trebuie să fie în mod necesar diferite.* Trecind la specificarea ei, Lukâcs apelează la ideea lui Marx, idee potrivit căreia dezvoltarea celor cinci simţuri umane este un rezultat al întregii istorii universale. Ţinta sa este aceea de a demonstra precaritatea poziţiilor idealismului filosofic şi estetic în problemele originii artei. El observă în acest sens, cu deplin temei, că „istoria genezei artei, atît a simţului creator cît şi a receptivităţii artistice, poate fi tratată numai în acest cadru, acela al istoriei universale a celor cinci simţuri. Prin aceasta, întregul principiu estetic devine insă un rezultat al dezvoltării social-istorice a umanităţii . . . că nu poate fi vorba de o facultate artistică originară a umanităţii. Această facultate — ca toate celelalte facultăţi ale omului — s-a format treptat, in mod istoric" (li —I — P- 264).

Teza lukâcsianâ potrivit căreia *punctele şi sursele de constituire a artei suit necesarmente diferite* este îndreptată mai cu seamă împotriva lui Konrad Fiedler. estetician german care, în chestiunea originilor activităţ ii artistice, consideră că, întrucît nu există artă în general, ci anumite arte. întrebarea relativă Ia originea facultăţii artistice nu poate fi pusă decît in domeniul particular ai unui anumit, tip do artă. Pornind de aici, Fiedler a formulat, izolînd simţul vizual de simţul tactil, postulatul îndeajuns de cunoscut al „vizua- iităţii pure". In baza faptului că simţurile calitativ diferite între ele întreţin relaţii şi corelaţii calitativ diferite cu lumea obiectelor. Georg Lukâcs se va referi din nou la însemnătatea muncii (proces în care ochiul preia funcţii ale simţului tactil),

pentru ca apoi activitatea artistici să sporească sub aspect calitativ şi să dezvolte, in continuare, tendinţele născuta în muncă. Dar lucrul cel mai important in expunerea lui Georg Lukâcs este acela că pune pregnant în relief, în legătură cu punctele şi sursele diferite de constituire a artei, *simţurile omului întreg.* Explicaţia sa in acest sens ni se pare a fi atit de importantă, îneit socotim necesar s-o citǎm aici mai p • larg.

„Chiar daca s-.mţunle, receptivităţii*} etc. par eterogene unele faţă de altele şi sînt efectiv eterogene în nomijlocirea lor, ele nu pot totuşi să fie izolate ermetic unele de altoie, cum îşi închipuie Kant şi kantienii de tipul iui Fiedler. Ele sint totdeauna simţuri etc. ale unui om întreg care trăieşte in societate ... Diviziunea muncii între simţuri, uşurarea ei, perfecţionarea muncii de către ea; relaţia reciprocă a fiecărui simţ cu celelalte datorită acestei colaborări tot mai diferenţiate; cucerirea crescînda a universului exterior şi interior al omului, lărgirea şi adincirea imaginii despre lume în urma unor cooperări subtile de acest fel, — toate acestea creează pe de o parte premizele obiective şi sufleteşti pentru constituirea şi dezvoltarea diferitelor arte si trezesc, pe de altă parte, în fiecare artă, do îndată cj s-a născut, atit tendinţa de a dezvolta în chip tot mai specific propriile Însuşiri imanente cît şi tendinţa de a le conferi o universalitate şi putere de cuprindere care — fără prejudcii pmtru autonomia fiecărei arte particulare — dezvoltă treptat caea ce e comun tuturor, mediul esteticului" (11 — I —• p. 268).

Acesta este, expus foarte succint, cadrul teoretic din p3rsp3Ctiva căruia Georg Lukâcs respinge tendinţa, de inspiraţie idealist-metafizică, de a deriva activitatea artistică dintr-o sursă pretins originară postulată *a priori,* cadrul teoretic care i-a îngăduit să sesizeze, nuanţat, aprofundat şi cuprinzător, într-o manieră fecundă şi fără precedent în istoria lucrărilor marxiste de specialitate, ceea ce este cu adevărat hotărîtor în explicarea genezei fenomenului estetic şi a devenirii istorico a acestuia. Pentru Georg Lukâcs, naşterea esteticului din izvoare diferite, ba chiar şi nemijlocit eterogene, nu atrage după sine pulverizarea unităţii lui principiale, ci, dimpotrivă, constituirea lui ca unitate concretă. Să consemnăm că această teză lukâcsiană nu constituie decît o etapă în specificarea modului în care activitatea artistică a luat naştere şi s-a desprins din viaţa cotidiană. Atenţia sa se va îndrepta acum spre un alt cerc de probleme, şi anume, mai întîi, spre determinarea acelor principii şi elemente structurale ale producţiei artistice (cum ar fi ritmul, armonia şi proporţia), principii şi elemente care, mai tirziu, în constituirea diferitelor arte, vor dobîndi funcţii şi roluri diferite. Primul element structural al producţiei artistice supus ana-

lizei va fi *ritmul.*

Punctul de plecare al consideraţiilor lukâcsiene în această chestiune este, de asemenea, viaţa cotidiană. Mai exact spus, munca în calitatea ei de factor fundamental al vieţii cotidiene.

In deplin consens cu tezele antropologului german Kari Biicher, care derivă ritmul din muncă, Georg Lukâcs atrage atenţia asupra altei ordini de fenomene: ritmica proprie naturii înconjurătoare (ziua, noaptea şi anotimpurile), ritmica proprie organismului omenesc (respiraţia sau bătăile inimii), ritmul specific zborului păsărilor şi mersul oamenilor etc. Constatarea fenomenului ritmic în natura înconjurătoare şi în fiziologia omului nu are nimic de-a face cu ritmul ca element al artei. în muncă se întîmpîă insă ceva, şi anume că multe din conexiunile naturale sînt prelucrate teleologic, sînt subordonate, altfel spus, scopurilor umane. Legătura dintre facilitate şi ritm, care îşi are originea in natură, va fi folosită însă conştient în muncă, fapt care conferă fenomenului ritmic un *caracter social.* Apare necesitatea *exersării* şi, odată cu ea, *momentele subiective* care se asociază intim acestui proces. Dar şi această etapă a muncii şi ritmului nu are în sine încă nimic de a face cu arta.

„Caracterul estetic al ritmului se manifestă în viaţa cotidiană a omului primitiv numai într-atît întrucît felul de muncă, ritmic, care cere o cheltuială mai redusă de forţă. . .. provoacă o senzaţie plăcută de uşurare, sentimentul de a fi stăpîn pe sine însuşi şi pe obiectul muncii. ..“ (11—I—p. 1291)

Lukâcs nuanţează cu totul judicios această observaţie, arătînd că atari sentimente (plăcute, de uşurare) însoţesc încă în chip *nemijlocit procesul muncii*, astfel încît „acest în-sine în germene al esteticului rămîne încă latent“, deopotrivă, şi sub raport obiectiv şi sub raport subiectiv. Pentru ca acest în sine să se dezvolte în direcţia esteticului, este necesară intervenţia unor factori de natură să-i diferenţieze,.

care să desprindă ritmul din legătura sa originară cu procesele concrete ale muncii. Un asemenea factor de mediere ar putea fi tocmai bucuria pricinuită de randamentul sporit al muncii, de *conştiinţa propriei puteri* a omului, — stare de spirit în care este conţinută implicit o tendinţă de desprindere a ritmului de rolul lui concret într-un proces de muncă determinat. In acest sens, Lukâcs indică actul premergător al unei prefaceri calitative, arătînd că ritmul muncii — *la •originea sa spaţio-temporal* — „poate ieşi în evidenţă, *la produsul muncii*, pe o anumită treaptă de dzvoltare a tehnicii, ca *ritm pur spaţial*" (11 — I — p. 293). Pe o atare direcţie mai intervine un factor, şi anume împrejurarea că oamenii primitivi au dat dominaţiei lor asupra lumii exterioare o interpretare magică, stabilindu-si astfel — spune Lukâcs — „o relaţie de conţinut între ritmică şi magie". Prin această conexiune, transmiterea ritmului de la un domeniu la altul a devenit posibilă, dovada furnizindu-ne-o rolul conferit ritmului în ceremoniile nemijlocit magice. „Aşadar, o dată ce transmiterea s-a realizat şi odată ce prin aceasta ritmul s-a desprins de munca concretă în care luase naştere iniţial, nimic nu mai sta în calea unei generalizări mai largi, unei aplicări şi mai întinse" (11 — I — p. 298). Pe o anumită treaptă de evoluţie a umanităţii primitive, ritmul s-a desprins de munca reală, dobindind (prin magie şi alţi factori)
0 *formă senzorială generalizată.* în dansurile magice, şi, in general, primitive, ritmul va dobindi o mare însemnătate, deşi, pînă tîrziu, în antichitatea greacă, dansul devenit artă nu va pierde legătura sa originară cu munca.

Pe scara evoluţiei istorice, ritmul cunoaşte insă un proces de *autonomizare*, proces care va merge foarte departe — apreciază Lukâcs. Desprins din muncă, ritmul nu numai că devine tot mai subtil, mai nuanţat şi mai multilateral, dar se va îmbogăţi şi mai mult sub raportul conţinutului, deşi, in comparaţie cu conţinuturile ideatice şi emoţionale, el îşi va conserva esenţa lui originar simplă, formală. în sprijinul acestor observaţii sînt aduse problemele prozodiei, muzicii etc. „Este vorba, deci, de un proces de lungă durată, cu cîteva puncte nodale şi chiar salturi, pînă cînd realitatea ritmului în procesul muncii se transformă într-un element important ab-stract-formal al reflectării artistice a realităţii" (1 —
1 – p. 308).

în acest moment al demonstraţiei sale. Georg Lukâcs îndrumă analiza spre conceptul central ai *Esteticii* sale *(„reflectarea estetică").* dar nu fără a se referi critic, încă o dată, la interpretarea cu totul precară pe care antropologi do inspiraţie darwinistă au dat-o ritmului, derivîndu-1 direct din particularităţile fiziologice ale

omului. O atare poziţie, într-adevăr, nu numai că eludează trăsăturile social-umane proprii şi specifice ritmului, dar introduce şi o separaţie netă între percepţia senzorială umană şi mediul înconjurător. Este vorba, conchide Lukâcs, de o poziţie radical anti- istorică.

Să precizăm însă că atitudinea sa, deosebit de severă faţă de interpretările fiziologiste, anistorice, nu-l va conduce la desconsiderarea însuşirilor fiziologice. El spune clar că ..ritmul, care ia naştere in muncă, esie produsul unei interacţiuni intre însuşirile fiziologice ale omului şi cerinţele unui randament optim al muncii[11], că „influenţa ritmului determinat fiziologic (respiraţia în poezie, cîntec etc.) este, şi în fazele de dezvoltare mai tirzii, un factor nu lipsit de importanţă pentru dezvoltarea şi perfecţionarea ritmului[11] (11 —
I — p. 298). înverşunarea sa se îndreaptă cu deosebire asupra modurilor antiistorice de a recurge la „primitiv[11] şi, în general, la aplicaţii care pun geneza esteticului în legătură cu „structurile originare[11] ale spiritului etc.

Aceeaşi problemă, anume a modului în care evoluţia socială produce forma specifică a esteticului, îi va prcocupa şi în consideraţiile referitoare la *simetrie* şi *proporţie.* Ga şi ritmul, simetria şi proporţia sînt şi ele reflectări abstract- formale ale realităţii obiective. Ceea ce le caracterizează în raport cu ritmul, rezidă în faptul că ele sînt mult mai evident prezente în natură, în această sferă a realităţii independentă de om, că în proporţionalitate se reflectă multe raporturi din realitatea obiectivă. De aceea, consideră Lukâcs, simetria obiectivă a naturii va fi supusă unor puternicc şi variate tendinţe de modificare. Trebuie făcută însă şi aici legătura cu experienţa muncii, proces în care simetria şi proporţia au apărut cu mult mai înainte ca actul de generalizare să fi făcut posibilă aplicarea lor şi asupra unor domenii din afara muncii. Ca urmare, problematica veritabil estetică a simetriei şi proporţionalităţii apare mai tîrziu şi pe trepte relativ mai dezvoltate. în schimb, „proporţionalitatea pro- «duselor nemijlocite ale muncii (unealta etc.) nu cunoaşte în acest sens vreo problematică: ea izvorăşte din experienţa muncii, din capacitatea tot mai dezvoltată de a sesiza just proporţiile indispensabile pentru posibilitatea de utilizare . . .“ De fapt, aici apare din nou problema genezei esteticului sub întrebarea „de a şti in ce mod o atare muncă, îndreptată la origine exclusiv spre practica cotidiană, trece în sfera esteticului[14] (11 — I — p. 321). Această întrebare este eu atît mai importantă, cu cît descoperirea proporţiilor juste în procesul muncii şi, ca urmare, apariţia unor obiecte bine

proporţionate, nu constituie încă în sine şi pentru sine un fenomen estetic. Prin referire la Kant, care a pus această problemă, dar într-o formă atemporală, Lukâcs aduce din nou în discuţie procesul muncii, arătînd că „trecerea în domeniul esteticului poate avea loc numai în măsura în care aceste rezultate ale construcţiei practice ajung să alcătuiască un sistem închegat, pur vizual, şi devin, ca atare, obiectul perceperii nemijlocite[11]. Dar nici în acest caz nu avem încă a face cu trecerea în domeniul esteticului. Lukâcs propune, pentru această trecere, criteriul *evocativităţii.* Trecerea din domeniul muncii in domeniul esteticului „devine estetică abia atunci cind această percepere trece în evocare, cu alte cuvinte cînd sistemul de proporţii realizat vizual este capabil să producă efecte evocative[11] (11 — I — p. 324). în acest context, Lukâcs atrage din nou atenţia asupra modului în care trebuie înţeles, in construcţia sa, actul de *antropomorfizare* ca principiu al esteticului. Principiu antropomorfi- zant „nu înseamnă proiecţie subiectivistă — deşi subiectivitatea nu va lipsi niciodată — ci descoperirea unei lumi noi, descoperirea lumii omului pontru om[11]; „nu înseamnă o subiectivizare, nici chiar în sensul uneia socialmente necesare, ca în religie, ci o obiectivare specifică, legată firesţte, in mod indisolubil, de genul uman ca obiect şi subiect al esteticului[11] (11 — **I** — p. 313).

Dar să revenim şi să notăm că analiza *ritmului*, *simetriei* şi *proporţiei* se încheagă în cîteva concluzii deosebit de importante. Mai întîi, faptul că aceste forme au, prin excelenţă, un caracter abstract, de unde şi capacitatea lor de a contracta relaţii cu diferitele arte (pictură, sculptură, muzică, dans, arhitectură etc.). Altfel spus, fiecare din ele poate fi luată
— dat fiind caracterul lor abstract-formal — ca principiu ordonator în reflectarea estetică a realităţii. Dar nu numai atît. A doua concluzie importantă care se desprinde relevă împrejurarea că, prin însăşi natura lor, aceste forme posedă, de asemenea, capacitatea de a constitui, prin ele însele, plăsmuiri estetice de un gen aparte. Lukăcs se referă aici, în chip expres, la *ornamentică*. Ceea ce particularizează ornamentica rezidă în faptul că ea poate fi definită „ca o creaţie completă în sine, făurită cu intenţie evocativă şi ale cărei elemente componente sînt formele abstracte de reflectare: ritmul, simetria, proporţia ctc. ca atare . . {11 — I — p. 3.36). Această definiţie nu-şi pierde valabilitatea chiar dacă se va recurge la forme şi obiecte reale {lotus, acantă etc.). Dar esenţialul în ornamentică rămîne faptul că aici predomină formele abstracte. Aducînd în discuţie, in acest punct, problema *genezei ornamenticii*, el revine la teza fundamentală a *Esteticii* sale, anume că:

„practica estetică a omenirii este cu neputinţă de derivat dintr-o singură sursă şi mai ales dintr-una estetică, precum şi că esteticul e mai degrabă rezultatul unei sinteze ulterioare, care se desiasoară treptat pe cale istorică“ (11 — I — p. 337—338).

Una din tendinţele care acţionează în direcţia ornamenticii, o tendinţă independentă în sine de artă şi care îşi are poate, originea în lumea animală, este plăcerea pe care o provoacă împodobirea. Şi este întru totul plauzibil ca, p3 scara istorică, ornamentarea corpului să fi precedat în timp ornamentarea uneltelor şi ustensilelor casnice. Făcind această observaţie, Lukâcs redeschide discuţia în legătură cu întrebarea dacă ornamentarea nu este cumva o moştenire rămasă din lumea animală. Aşa cum semnalam in primul capitol al lucrării [8], Georg Lukâcs apreciază că, deşi a acumulat un material deosebit de bogat şi de fascinant, Darvvin şi darwinismul nu este, în această privinţă, convingător.

„Nimeni, desigur, nu va contesta că impulsul de a se împodobi, ca moment al caracterelor sexuale secundare, acţionează şi la om. Dar modul de a fi al animalului şi al omului a devenit calitativ atît de diferit în urma constituirii muncii şi a societăţii, încît chiar în asemenea forme extrem rie primitive de activitate se ivesc determinaţii calitativ atît de diferite, încît nu mai apare îngăduit de a deriva în mod genetic direct omenescul, mai ales în relaţia lui faţă de estetic, din animalic". (11 — I — p. 338).

Podoaba este înnăscută animalului, de aceea ei nu o poate ameliora sau deteriora; omul, dimpotrivă, nu este împodobit în mod natural, ci *se* împodobeşte; împodobirea, este rezultatul propriei acţiuni a omului; modul în care un om este împodobit nu decurge din alcătuirea lui fiziologică, înnăscută, ci este un produs al relaţiilor şi activităţilor sociale; modul uman de Împodobire nu este înnăscut, ci generat social. Nu trebuie mers însă nici în direcţia acceptării unui principiu aprioric sau antropologic, acceptind, adică, să înţelegem şi să tratăm autoîmpodobirea ca pe o categorie estetică.

Prin aceste cîteva pătrunzătoare notaţii, Georg Lukâcs atrage atenţia asupra pericolului pe care-l prezintă, în cercetarea originilor artei, proiecţia stărilor mai evoluate în stările iniţiale de evoluţie a sentimentului estetic, tocmai pentru că relativismul, cît şi dogmatismul conceptului de *frumos*, constituie un puternic obstacol în calea dezvăluirii pe cale filosofică a genezei istorice a esteticului, chiar şi îi* domeniile mai parţiale cum este ornamentiea. In procesul de desprindere a esteticului din viaţa cotidiană poate să ia

[8] Vezi *supra,* Cap. *De la simţul natural la simţul uman.*

naştere o anumită serie: împodobirea ..cosmetică[11] a corpului — obiecte (găsite sau confecţionate) folosite pentru împodobirea corpului — împodobirea uneltelor etc. Este însă limpede, urmează Lukâcs — că în această serie şansele de transformare a unei intenţii îndreptată doar întîmplător spre estetic într-o adevărată intenţie de artă şi în împlinirea ei trebuie să crească neîncetat (11 — I — p. 343). Podoaba se naşte cauzal-genetic din dezvoltarea tehnicii muncii, dar nu trebuie trecut cu vederea că progresul tehnic nu poate crea niciodată mai mult decît premize obiective şi subiective ale artistului.

Întrebarea: în ce mod şi de ce s-a transformat orna- mentica într-un gen distinct de activitate artistică — rămîne* să fie de-abia de aici încolo clarificată.

Sugestiile *Esteticii* lukâcsiene în această ordine de idei se dovedesc a fi deosebit de fructuoase. Se reţine în primul rînd observaţia că desprinderea esteticului de util şi agreabil, din întregul realităţii cotidene, prezintă variate deosebiri de grad, că desprinderea ornamenticii, ca formă artistică sui-generis, a fost precedată de smulgerea uneltelor decorate din contextul real al vieţii lor. în legătură cu acest aspect al problemei, ne-am referit, mai înainte, la corpul de argumente invocat de Andre Leroi-Gourhan şi Herbert Read. Georg Lukâcs consideră — în deplin consens cu cele mai bune cArcetări antropologice contemporane lui — că trebuie făcută o distincţie clară între împodobirea uneltelor şi folosirea decorativă a ornameuticii în arhitectură. în acest ultim caz, procesul obiectiv de desprindere este deja principial împlinit. „Există, aşadar, o serie estetică ce merge de la împodobirea corpului, trecind prin decorarea uneltelor, pînă la acest punct (arhitectura — n.ns. D.M.) şi care, reprezintă tocmai procesul distanţării de practica vieţii cotidiene[1]* (11 — I — p. 347). Pe această direcţie analitică se înscrie intenţia sa de a demonstra că anumite cuceriri -de principiu ale ornamenticii ajung în cursul evoluţiei să facă parte din componentele artei în general.

Alături de ritm, simetrie, proporţie sau decoraţie, mai există — potrivit lui Georg Lukâcs — o „sursă hotărîtoare a artei[11], şi anume *imitarea.* Observaţiile sale în această nouă ordine problematică încep cu fixarea sensului cel mai larg al cuvîntului: fapt elementar şi general răspîndit al oricărei fiinţe superior organizate, tip de manifestare generală proprie mai tuturor animalelor superioare, care nu se poate limita la simple reflexe necondiţionate. Pe asemenea bază naturală se întemeiază imitarea şi în cazul omului, şi anume ca fapt elementar al vieţii, cît şi al artei. în ceea ce priveşte arta, imitarea se manifestă prin mijlociri complicate şi multiple, prin intermediul unor procese de mare

complexitate.

Mai înainte însă de a aborda *imitaţia în raport cu arta*, Georg Lukâcs deschide o amplă discuţie, menită să circumscrie cvasi-totalitatea argumentelor care pot fi mobilizate împotriva „dogmei despre copierea fotografică a realităţii în viaţa de toate zilele[11]. în acest sens, el subliniază apăsat ideea că chiar la nivelul celei mai simple percepţii are loc o relaţie, tendinţa de a deosebi esenţialul de neesenţial. Această tendinţă va dobîndi o deosebită importanţă în muncă, în sensul că în procesul muncii „distincţia dintre esenţial şi neesenţial trebuie să iasă deja obiectiv în evidenţă[11].

Analiza, în pîan filosofie a relaţiei dialectice dintre fenomen şi esenţă (cu referire la Feuerbach, Engels, Hegel şi Lemn), îl conduce la concluzia că din acest unghi de vedere trebuie apreciată şi reflectarea artistică. Categoriile izvorîta din vi- zualitate — dj exemplu — cum ar fi cele de „asemănare[9]' Bau „caracteristic", conţin şi ele o selecţie, şi, evident, o abstracţie. „Naturalismul", chiar şi atunci cind se lasă cucerit de intenţia de a face să dispară opoziţia, ba chiar şi diferenţa dintre esenţă şi fenomen, nu parvine la o reflectare cu caracter de copie fotografică a realităţii. „Vedem aşadar că reproducerea fotografică fidelă a realităţii este produsul unei tehnici evoluate, dezantropoinorfizante, şi nu are nimic de-a face cu percepţia vizuală nemijlocit senzorială a realităţii în viaţa cotidiană şi poate cu atît mai puţin să formeze baza ei, punctul ei de plecare" (11 — I— p. 382).

Acestea sînt, în general, argumentele de ordin filosofic pe care Georg Lukâcs ţine să le dezvolte, mai înainte să treacă la problema imitaţiei în ordinea artei. El va mai face însă un ocol, notlnd că, în viaţa cotidiană primitivă, cuvîntul imitativ şi îndeosebi gestul imitativ joacă un rol considerabil mai mare în raport cu treptele mai evoluate ale societăţii.. Faptul s-ar putea explica prin necesitatea strictă ca realitatea să fie reflectată într-un mod cît mai adecvat. Pe treptele evoluate, imitarea va slăbi, dat fiind că, devenind mai complicate, conexiunile vieţii cotidiene necesită o reprezentare mai concentrată şi mai condensată. El reţine însă ca deosebit de important faptul că, pe treptele iniţiale, comunicarea oamenilor primitivi avea un caracter pronunţat şi nemijlocit mimetic şi, ca urmare, un caracter evocator de sentimente. Nu poate fi vorba însă aici de o intenţie îndreptată spre vreun efect estetic. Prin elementul evocativ a luat naştere numai o „aură", iar acest fapt se explică, fie prin incapacitatea de a exprima verbal, fie prin îmbogăţirea obiectului prin trăiri acumulate treptat. Dar *premisele* artei sînt *şi* aici.

„Că arta ce se dezvoltă mai tîrziu ia naştere din această componentă expresivă, mai mult: că fără un proces foarte îndelungat care să înconjoare cuvintele, gesturile, acţiunile cu o atare « aură » artele nu ar fi putut avea nici material de viaţă, nici formă crescută din viaţă îmbogăţind-o prin conţinutul ci . . . ni so pare de la sine înţeles . . (li — I — p. 387).

In acest sens este readusă in discuţie analogia. înclinaţia adine ancorată în viaţa cotidiană primitivă do a descoperi şi face

[9] Vezi *supra,* Cap. *De la simţul natural Ia simţul uman.*

senzorial plauzibile analogiile — notează in continuare Lukâcs — este strins legată de dezvoltarea poeziei. Ideea sa principală in acest context este că *praxis*-ul uman, în generai, este baza oricărei activităţi artistice. Un moment al praxis-ul este insă şi mimesis-ul, formă care „se înscrie in şirul acelor fapte de viaţă care sînt indispensabile pentru constituirea artei şi pentru eficacitatea ei". Lukâcs se referă aici, concret, la faptul că trecerea unor fenomene mimetica din practica cotidiană în sfera artei cunoaşte trepte intermediare foarte fluide şi, în consecinţă, factori de mediere foarte diverşi şi complicaţi. Desprinderea „tendinţei evo- cative[u] este un proces extraordinar de lent şi contradictoriu, dat fiind împrejurarea că „această tendinţă devine un factor hotărîtor atît al mimesis-ului cît şi al celui incipient ar- tistie".

Analiza magiei este aprofundată, în acest context, pină la detaliu. înţeleasă în sensul cel mai larg, magia are întotdeauna finalităţi evocative întrucît, mai întîi, efectul evocativ trebuie să întărească credinţa în ritualurile magice. Întrucît, în al doilea rînd, însăşi relaţia dintre om şi forţele naturale creează, în magie, un ton evocativ în scopul influenţării în sens pozitiv sau negativ a acestora. Se explică astfel faptul că „imitarea unor procese cu scopul producerii unor efecte magice determinate şi figurările mimetic-artistice ale realităţii urmează multă vreme acelaşi drum. Se poate chiar spune că impulsul originar pentru aceasta din urmă n-a putut veni decît prin sfera reprezentărilor magice potrivit cărora evenimentele din lume pot fi influentate prin imitarea lor" {'11 - I - p. 395).

în acest moment, Georg Lukâcs face o referire critică la teza potrivit căreia arta ar fi putut deriva din joc, dintr-un surplus de energie. între finalitatea jocului şi efectul ei estetic — spune el — există fără îndoială anumite corelaţii obiective, dar finalitatea în sine a jocului nu conţine necesarmente o intenţie lăuntrică îndreptată spre estetic [x]. Cu

această observaţie, Lukâcs formulează una din principalele sale teze în legătură cu *geneza intenţiei estetice.* El afirmă răspicat şi cu deplin temei că:

„intenţia îndreptată spre estetic trebuie, aşadar, să fie deja născută, pînă la un anumit grad consolidată, ancorată în viaţa şi sentimentele oamenilor, pentru ca procese străine primar de o intenţie artistică să poată fi percepute în genere ca estetice . . (11 — I — p. 395).

Sînt sever amendate, astfel, concepţiile estetice care derivă arta în chip nemijlocit şi mecanicist din joc, ca şi cele care pun în centrul explicaţiilor lor aşa-zisa „voinţă de artă“ sau o facultate estetică „originară", „înnăscută".

Revenind, pe această bază, la raportul dintre magie şi artă, Georg Lukâcs va insista încă o dată asupra termenului comun care le uneşte, anume principiul antropomorfizării, dar pentru a pune în valoare încă unul: *caracterul specific evocativ al imitării, trăsătură proeminentă care poate fi găsită in amîndouă domeniile.* în perspectiva acestor principii comune se poate vorbi şi de strînsa legătură dintre *mimesis*-ul artistic şi *mimesis-u* 1 magic. Faptul că cel dinţii este învăluit în cei de-al doilea, nu se poate explica printr-o simplă necesitate exterioară. Avem a face cu o dialectică specifică a acestei conexiuni.

„Specificul dialecticii date aici implică faptul că aptitudinile artistice mimetice şi receptivitatea artistică legată şi favorizată de ea se dezvoltă şi se întăresc în timpul acestei ascunderi în spatele imitării magice, astfel încît atunci cînd evoluţia socială a produs şi reprodus cu suficientă intensitate conţinuturile şi modurile de comportare descrise mai sus. reflectarea estetică a realităţii se desprinde de această, uniune, necorespunzătoare esenţei ei, şi se poate constitui

– fireşte încet, în mod inegal, contradictoriu şi adesea legat de crize — în formă independentă" (11 — l — p. 399).

Convergenţa de început a artei şi a magiei conţine în sine, aşadar, o divergenţă, şi anume in mod obiectiv. Divergenţa ţine de problema caracterului *imanent* sau *transcendent* al obiectului ultim în artă şi în magie.

Am văzut mai înainte modul în care Lukâcs diferenţiază, din perspectiva vieţii cotidiene, magia, religia şi arta. în legătură cu *divergenţa* care se instalează în chip obiectiv între artă şi magie, el revine şi subliniază încă o dată ideea că imanenţa (in cazul artei) înseamnă că efectul evocativ al reprezentării se orientează exclusiv spre receptivitatea omului, că prin efectul evocativ obţinut la om

plăsmuirea mimetică şi-a atins pe deplin scopul. Transcendenţa (in cazul magiei) înseamnă, dimpotrivă, că prin imitarea unor procese determinate (imitarea sub formă de dans a răz- boiului sau a vinătorii etc.) se urmăreşte influenţarea forţelor imaginate ce stăpînesc in închipuirea omului primitiv situaţiile sale reale cls viaţă. Transcendenţa de tip magic

– conchide Lukâcs — se exprimă, astfel, practic şi nemijlocit.

Dar desprinderea esteticului din învelişurile *mimesis-uhu* magic este conţinută, ca proces, in capacitatea plăsmuirilor mimetice de a suprima, temporal, contactul cu realitatea vieţii cotidiene. Această stare de lucruri trebuie înţeleasa, în primul rînd, în sensul că atit creatorii plăsmuirii, cît şi. actorii şi spectatorii îşi schimbă numai formal, pe o perioadă determinată, atitudinea faţă de conţinuturile vieţii lor zilnice. Atenţia lor nu se mai îndreaptă, pentru un timp, spre aceste conţinuturi, ci spre *reflectarea* care este datâ în plăsmuirea respectivă. Suspendarea contactului cu viaţa obişnuită are doar un caracter formal, întrucît „plăsmuirea mimetică operează numai prin forma ei detaşarea temporală de realitatea norma!ă“ (11 — I — p. 405). Posibilitatea ■desprinderii esteticului din plăsmuirile *mirnesis-u₩m* magic mai este dată şi de faptul, deosebit de important, că aceste plăsmuiri sint încheiate şi limitate în timp şi spaţiu, împrejurare ce se concretizează în mod necesar în concentrarea şi ordonarea *unitară* a elementelor ei constitutive. *Principiul scoaterii din cursul vieţii cotidiene*, şi de asemenea, *principiul concentrării* sint, în viziunea lui Georg Lukâcs, primele *categorii formale* care prezidează procesul de desprindere la care ne referim. El notează că „concentrarea înseamnă tocmai acel lucru care în artă, devenită mai tîrziu de sine stătătoare, figurează ca fabulaţie[11], că „o categorie devenită atît de centrală pentru literatura de mai tîrziu, cum este fabulaţia, ia naştere, cu necesitate obiectivă, din finalităţile magice ale celor mai primitive plăsmuiri mimetice[11] (11 — I — p. 408). Dar tot din matca *mimesis-uhu* magic a luat naştere şi o altă categorie a esteticii, şi anume *tipicul.* Lăsînd de o parte exagerările care apar în inter

pretarea lukâcsiană a acestei categorii în contextul artei literare pe deplin dezvoltate, să reţinem că, în chestiunea pe care o discutăm, el are deplină dreptate cînd observă că actul de concentrare vizibil în plăsmuirile mimesis-ului magic nu poate deveni eficace decît sub condiţia ca întîm-- plările şi reacţiile ţesute în viaţa cotidiană a oamenilor să fie in aşa fel grupate şi alese, încit oamenii să le perceapă imediat şi nemijlocit ca imagini ale propriei lor vieţi. în această trebuinţă este conţinut în germene şi începutul tipicului. Lukâcs adaugă însă imediat că în „tipizarea primitivă" este vorba mai mult de un tipic al situaţiilor şi întâmplărilor, decît de un tipic al caracterelor.

Dar mai importante în această ordine de idei se dovedesc a fi, încă o dată, observaţiile care privesc divergenţa dintre magie şi artă. O atare divergenţă apare din specificitatea însăşi a „tipizării primitive". Magia este, în primul rînd. riguros ceremonială, şi, în acest sens, se tinde spre încremenirea în convenţional a tipicului primitiv, spre supunerea la reguli stricte a intenţiilor magice legate întotdeauna de
o transcendenţă. Creşterea forţelor productive introduce însă în chip necesar elemente noi, atît în relaţiile oamenilor între ei, cit şi în relaţiile lor cu natura. Asemenea stări de lucruri, acumulate pe parcursul evoluţiei societăţii primitive vor genera, în consecinţă, mişcări în direcţia receptării, sub raportul conţinutului şi al formei, a noilor elemente survenite. Aceste mişcări, la rindul lor, devin posibile întrucît *intenţia evocativă* este dispusă în mod natural — conchide Lukâcs — să convertească în formă noile conţinuturi. Direcţia de evoluţie a acestora nu poate să nu vină însă în contradicţie cu pi'opensiunea spre transcendent a magiei, fapt care impune în chip stăruitor păstrarea neschimbată a conţinuturilor şi formelor socializate prin tradiţie.

„Cum şi cînd, alături de plăsmuirile mimetice ritual con-venţionale, iau naştere şi creaţii populare în care se exprimă deja bucuria pămîntească a reprezentării omului pentru oameni; cum şi cînd arta se constituie ca formă de sin© stătătoare a vieţii sociale; cum şi cînd se realizează un compromis intre evocare şi convenţie etc., — toate acestea sint întrebări ia care nu vor putea să dea răspunsuri satisfăcătoare decît cercetări speciale îndrumate de o estetică mate- rialist-istorică. Pentru scopurile noastre — încheie Georg

Lukâcs — este suficientă prezentarea abstractă a divergem care apare aici, pentru a o înţelege ca etapă, ca moment al genezei artei considerată din perspectivă filosofică[11] (11 — I – p. 411).

Urmărind, aşadar, să elucideze pe cale filosofică geneza artei, Lukâcs insistă, în continuare, asupra modului în care, din plăsmuirile *mimesis*-ului magic s-au desprins şi s-au constituit *categoriile estetice*, asupra modului în care arta s-a desprins, mai cu seamă, din sfera vieţii cotidiene.

Prima chestiune pusă, în acest context, în discuţie, este *particularitatea evocării* de a dirija în mod conştient elementele evocative către un scop determinat, de a le combina, aranja şi grada etc. Numai că *principiul dirijării conştiente* este specific şi evocării din viaţa cotidiană. Intervine însă faptul fundamental, anume că plăsmuirea mimetică (axată pe principiul dirijării) nu este o realitate, ci *reflectarea* acesteia. Dincolo de aerul paradoxal al acestei propoziţii — remarcă Lukâcs — trebuie să ne gîndim la împrejurarea că „aici — şi numai aici — receptorul este confruntat cu reflectarea, iar nu cu realitatea însăşi". Dacă în viaţa cotidiană se impune imediat comparaţia dintre reflectare şi realitatea însăşi, în plăsmuirea mimetică recursul la comparaţie nu mai este posibil fără compromiterea efectului ei. „Decisiv este faptul că în plăsmuirea mimetică nu mai este vorba de *un episod* al realităţii, ci de un *lot coerent*, de *un ansamblu.* Iar receptorul este conştient că acest tot — ca atare — nu este real, ci o reflectare a realităţii sau a uneia din părţile ei esenţiale, concepută şi reprezentată ca o totalitate" (11 — I — p. 421 s.ns.). *Mimesis-ul evocativ* din viaţa cotidiană — vrea să spună Lukâcs — este mai mult şi allccva decît *plăsmuirea mimetică* orientată evocativ. Momentul nou rezidă în faptul că „atitudinea receptorului se îndreaptă nemijlocit şi într-un mod de nedepăşit în mod nemijlocit asupra unei imagini reflectate a realităţii şi nu asupra realităţii însăşi . . . Abia pe acest teren se poale desfăşura funcţia nouă a evocării născută din viaţă, dar calitativ nouă faţă de cea pe care o arc în viaţă" (II — I — p. 424).

Această nouă atitudine *(raportarea fu reflectarea realităţii* şi *nu fa reedita tea însăşi)* generează „o consecinţă structurală de o importanţă hotăritoare". Este vorba de următorul fapt: dacă in viaţa cotidiană partenerii care comunică se comportă în acelaşi timp activ şi receptiv, în plăsmuirea evocativă are loc o separare netă a celor ce participă in subiectivităţi creatoare şi subiectivităţi receptoare. Aici se realizează un salt — spune Lukâcs — care va dezvolta procese deosebit de importante în sensul constituirii principiului estetic, anume că desprinderea reflectării estetice şi a principiului estetic de reflectarea proprie vieţii cotidiene are loc tocmai în

cadrul finalităţilor, al condiţiilor de creaţie şi de efect determinate de magie, că abia procesul de separaţie a reflectării estetice, care se desfăşoară in sinul magiei, de viaţa cotidiană oferă acestei reflectări posibilitatea de a se desprinde mai tîrziu de magie, ca şi de religie şi de a deveni de sine stătătoare. De-a lungul acestui proces au început să se dezvolte spontan categorii estetice importante, cum ar fi *fabulaţia* şi *tipicul.* Se adaugă *principiul formal* care pune accent pe folosirea exclusivă a reflectării realităţii cu excluderea temporară a realităţii însăşi. In virtutea acestui principiu, baza comparaţiei nu mai este realitatea însăşi, ci experienţa pe care receptorii şi-au dobîn- dit-o despre realitate. „Toate acestea — conchide Lukâcs — nu contrazic suspendarea nemijlocită a realităţii, ci ţin dimpotrivă ... de esenţa atitudinii estetice, fundamentând poziţia artei în sistemul manifestărilor vitale sociale ale oamenilor" (11 — I — p. 426).

în perspectiva acestor consideraţii, Georg Lukâcs trece la o analiză mai detailată a problemei referitoare la *geneza spontană* a categoriilor estetice din *mimesis*-ul magic.

Aşadar, in plăsmuirea magică evocativă are loc un proces de elaborare formală, în sensul că o *formă* se impune aici în mod spontan şi fără să fie aşezată în perspectiva unei intenţii estetice conştiente. Se poate A[r]orbi chiar de o coeziune compoziţională, de potenţarea şi armonizarea efectelor evocative, de apariţia unor categorii estetice foarte importante care sînt *intonaţia*, *inttrzierea*, *episodul*, *contrastul*, *mişcarea opusă* etc., *ca elemente formale ale configurării şi ca principii obiective de compoziţie.* Prin aceste categorii „suprafaţanemijlocită a vieţii cotidiene" este profund şi esenţial modificată, fie şi numai în virtutea faptului că ridicarea unui fragment de viaţă din planul vieţii cotidiene la rangul de „totalitate intensivă" presupune în chip necesar ruperea multitudinii de legături dintre fragmentul ales şi „mediul natural[14] din care a fost scos. Un atare act de „com- primare" prezintă însă — sub raport estetic — o particularitate esenţială, anume că toţi factorii implicaţi şi toate categoriile cuprinse în el trebuie să fie îndreptaţi în direcţia *evocării de sentimente şi idei.* Numai astfel devine posibilă geneza unui element calitativ nou, şi anume,, puterea şi eficienţa autonomă a plăsmuirii mimetice", şi, ca urmare, crearea distanţei necesare faţă de viaţa cotidiană. Dar chiar „dacă determinantele de conţinut şi cele formale ale plăsmuirilor magic-mimetice nu au nemijlocit nimic de-a face cu esteticul, tocmai prin ele se pune fundamentul pentru constituirea reflectării estetice a realităţii. Sub aspectul conţinutului, prin aceea că un fapt sau un proces al vieţii este scos din totalitatea agitată a vieţii cotidiene şi este, astfel, selectat şi ordonat încît conţinutul să poată produce efect tocmai în izolarea lui

condiţionată de scop. Sub raport formal, prin aceea că receptorul nu este pus în faţa realităţii însăşi, ci exclusiv în faţa unei imagini care o reflectă şi care are sarcina de a evoca în el idei şi sentimente deter- mîTiate“ (11 — 1 — p. 429).

Această precizare indică, după cum se poate observa, momentul cheie *în procesul de geneză a principiului estetic*, moment care va fi detaliat prin analiza plăsmuirilor mimetice care reprezintă o desfăşurare în timp şi, deasemenea, prin analiza plăsmuirilor spaţiale (pictura rupestră in special). Scopul desfăşurărilor lukâcsiene în această arie problematică rămîne acelaşi, anume să demonstreze, sub raport teoretic, felul cum, „din finalităţile mimetice ale perioadei magice, care în intenţia lor originară nu au încă nimic de-a face cu arta şi care se nasc direct şi spontan din concepţia magică despre lume, se constituie spontan în plăsmuirea mimetică — în virtutea necesităţii imanente a realizării ei consecvente — cele mai importante categorii constitutive ale sferei estetice[11] (11 — I — p. 435).

Problema *genezei receptivităţii estetice* este pusă tot în acest cadru. Faptul că in plăsmuirea mimetică apare diferenţa dintre viaţă şi reflectarea ei îşi găseşte expresia în „atitudinea esenţial contemplativă" care ia naştere aici. Ga urmare, atitudinea celui care se află în faţa unei plăsmuiri mimetice va fi radical diferită de atitudinea sa în viaţa cotidiană. Lukâcs are aici în vedere faptul că receptorul nu se află numai în faţa unui sistem închis, dar şi în faţa a ceva dat, a ceva care există independent de conştiinţa sa, un ceva pe care-l poate respinge, dar în desfăşurarea căruia nu poate interveni. De această împrejurare se leagă şi *geneza atitudinii catarclice,* în înţelesul că conţinutul şi orientarea ideilor şi sentimentelor suscitate sînt iniţial altele decît în viaţa însăşi. Este citată aici observaţia lui Aristotel, anume că în artă poate produce un sentiment de plăcere şi un lucru sau un fapt care în viaţa de toate zilele este legat în chip esenţial de neplăcere. în plăsmuirile mimetice cele mai primitive, în artă în general, funcţia eAocatoare de sentimente este esenţial alta, conchide Lukâcs.

Geneza esteticului — a atitudinii creatoare şi a celei receptoare — din plăsmuirile raagic-mimetice are consecinţe extrem de importante în ceea co priveşte posibilitatea desprinderii şi autonomizării acestuia. Teza lui Lukâcs rezidă in aceea că determinaţiile subiective şi obiective ale esteticului îşi au originea în epoca magica.

„Dacă am vedea geneza esteticului într-o artă populară pur spontană, atunci tocmai naşterea atitudinii conştient artistice, dintr-o atare spontaneitate, ar fi cu totul enigmatică. Tocmai pentru că desprinderea atitudinii artistice de universul spontan de sentimente

ale vieţii cotidiene nu pleacă de la arta însăşi, ci are loc faţă de ea « din afară », datorită necesităţilor magiei, această atitudine se poate dezvolta — pînă la un anumit grad — în acest cadru, devenind atît de determinantă, de multiplă, de cuprinzătoare, de bogată şi de adîncă, încît e în stare mai tîrziu să stea pe propriile picioare faţă de magie (şi de religie), fără a fi expusă primejdiei de arecădea ... în spontaneitatea vieţii cotidiene . .
(11 – I – p. 446).

Posibilitatea desprinderii este dată însă şi de un alt factor, şi anume de aducerea în prim plan, în cursul evoluţiei sociale, a unor noi problematici în ordinea conţinutului. „Smulgerea învelişului magic, desprinderea şi separaţia pot avea loc atunci cînd conţinuturile sociale noi nu se mai ordonează în perspectiva concepţiei magice despre lume". Se precizează în acest sens că „inevitabilul proces de desprindere pleacă de la conţinut", dar poate avea loc şi prin „secularizarea" formelor dezvoltate în perioada magică, şi,

de asemenea, prin însăşi actul înlocuirii magiei de către religie. Pentru că — spune Lukâcs — „nu este acelaşi lucru dacă arta slujeşte vechea concepţie despre lume . . . sau dacă este pusă la contribuţie, ca aliată, de o concepţie născindă aflată in luptă cu cea veche. Wu încape îndoială că în cazul al doilea ia naştere o anumită relaxare, o anumită latitudine pentru afirmarea tendirvtelor de autonomie ale esteticului[11] (11 – 1 – p. 448).

Consideraţiile referitoare la plăsmuirile magic-mini etice (dansul de vînătoare sau de luptă, ritualuri ele.) au ca ţintă punerea in valoare, din punct de vedere logic şi istoric, a modului în care principiul estetic începe să-şi adune elementele structurii sale specifice şi să-şi realizeze astfel independenţa şi autonomia. Un mare rol în acest proces îl deţine faptul — deja analizat -- anume că plăsmuirea mimetică presupune o *distanţare* sporită faţă de viaţa cotidiană, dat fiind faptul că in plăsmuire centrul de greutate nu stă in exactitatea obiectivă (gestul aruncării suliţei) ci in provocarea unei evocări nemijlocite. Esteticul este prezent aici ca *principia obiectiv*, deşi încă neconştientizat.

O a doua mare etapă, desigur superioară, în direcţia configurării structurii specifice a esteticului, o constituie, in viziunea lui Lukâcs „eliberarea de condiţionarea fiziologică[11]. Aceasta înseamnă că plăsmuirea magic-mimetică (dansul etc.) începe a se elibera de activitatea corporală şi de participarea nemijlocită a omului însuşi, pentru a se transforma într-o plăsmuire independentă, care să se înfăţişeze omului ca un în-sine autonom, ca o existenţă suficientă sieşi. El menţionează imediat că o asemenea separare este un proces îndelungat şi complicat şi că acest proces nu poate avea loc, principial, în toate artele. Nu poate avea loc, de exemplu, în dans şi în arta dramatică. Nu este însă mai puţin adevărat că „aproape peste tot, desigur nu peste tot în aceeaşi măsură, se petrece un proces al îndepărtării de perceperea nemijlocită şi de determinarea ei precumpănitor fiziologică[11] (11 —I — p. 453—454). El oferă aici drept exemplu faptul că odată cu dezvoltarea artei cuvîn- lului, recitarea nemijlocită trece pe un alt doilea plan. Pentru lirică şi epică, deasemenea, se impune din ce în ce mai mult efectul obţinut numai prin lectură. La aceasta se mai adaugă împrejurarea că drama însăşi începe a se separa de spectacol. Mişcarea, permanentă, în această direcţie este deosebit de importantă pentru constituirea principiului estetic, dar mai ales pentru *desăvîrşirea cosmicităţii* plăsmuirii artistice, în sensul că ea devine susceptibilă să cuprindă tot mai mult, atît sub raport cantitativ cît şi calitativ. „O asemenea

îmbogăţire extensivă şi intensivă a conţinutului estetic are ca urmare, în. mod obligatoriu, o rafinare a formelor, o lărgire a cercului lor de valabilitate ...“ (11 —I — p. 454). Eliberarea de condiţionarea fiziologică se manifestă însă, „în modul cel mai lămurit şi expresiv" în artele plastice. Apariţia lor însăşi presupune dintru început această eliberare. „Căci în pictură şi în scultură apar pentru prima oară, şi în forma cea mai pură, plăsmuiri mimetice faţă de care omul însuşi figurează numai ca creator, fără a apărea în lumea reflectării creată de el decît ca obiect — eventual — al reproducerii estetice a realităţii obiective" (11 — I — p. 454). în cazul artelor plastice — altfel spus — eliberarea de condiţionarea fiziologică este dată în act, odată cu naşterea însăşi a operelor.

Să menţionăm acum că în perspectiva acestor consideraţii, Georg Lukâcs revine şi adînceşte problema opoziţiei dintre scopul şi conţinutul magic, pe de o parte, şi principiul estetic cuprins în învelişul magic pe de altă parte. El insistă asupra faptului că opoziţia lăuntrică a celor două principii este prezentă, „obiectiv", în picturile rupestre din perioada paleolitică. O primă dovadă ar conslilui-o, în acest sens, împrejurarea că puternicul lor realism i-a determinat pe unii cercetători să le asimileze cu nişte falsuri moderne, iar pe alţii să le nege caracterul magic pentru a le considera ca expresii ale instinctului artistic originar al oamenilor. El notează in acest sens că, din felul în care sint expuse, aceste picturi nu au fost realizate în scopul provocării unei impresii vizuale nemijlocite sau a unei plăceri pur vizuale. Aducînd încă o dată în discuţie ideea desprinderii, Lukâcs subliniază aici un paradox, şi anume că, prin forţa evocatoare a imaginii, o artă superioară apare din nevoi magice fără ca oamenii primitivi să devină conştienţi de esenţa ei estetică. Este vorba aici de relaţia specială dintre determinarea conţinutului de către magie şi plăsmuirilă estetice realizate prin *in-formarea* acestui conţinut. Pictura rupestră atestă apariţia unei arte superioare, „care, înse, este creată in condiţii in care efectul evocativ este prezent numai in sine, numai potenţial, dar care practic nu se putea impune ca atare“ (11 — I — p. 456). Georg Lukâcs pune accent tocmai pe această tendinţă incipientă, arătind că actul de laicizare estetică a magiei, tendinţa către „realizarea independenţei principiului estetic se manifestă mai clar in plastică decit in dans. în comparaţie cu dansul, in imaginea plastică, acea formă de distanţare faţă de viaţa cotidiană este indiscutabil mărită, formă în care distanţa creşte simultan cu o intensificare a forţei de evocare sen- zorial-nemijlocite, urmărită conştient" (11 — I — p. 459). Dar, potrivit opiniei sale, pictura rupestră include în sine un paradox, care constă, pe de o parte, in *realism*, iar pe de alta

în lipsă de *cosmicitate:* animalele reproduse par să posede o intenţionalitate lăuntrică, dar pentru că sint reprezentate izolat, „într-o existenţă-pentru-sine abstractă", deci in afara oricăror raporturi cu spaţiul înconjurător sau cu mediul lor natural, ele stau, artisticeşte, în afara oricărei lumi. De aceea „plăsmuirea lor este, în ultimă analiză, lipsită de cosmicitate".

Observaţiile referitoare la lipsa de cosmicitate a picturii rupestre fac trecerea la un alt complex problematic, şi anume la circumscrierea unor noi determinaţii genetice a esteticului. Este vorba de o determinaţie pe care Lukâcs o cuprinde sub expresia de „retragere a barierelor naturale". în frumuseţea paradoxală a picturilor rupestre — spune el — domneşte încă învăluirea în natură. Natura şi bariera naturală „apare mai mult ca un contur înnăscut al însăşi vieţii omeneşti". Retragerea şi învingerea „barierelor naturale" determină însă procesul evolutiv „în care încep a predomina determinările izvorîte din reunirea socială a oamenilor, determinări a căror existenţă derivă din relaţiile oamenilor între ei şi din schimbul material dintre om şi natură, condiţionat social şi devenit din ce în ce mai bogat" (11 — II — p. 474). Dezvoltarea principiului estetic se produce, de aici înainte, în cadrul celei de „a doua naturi". Prin expresia: „retragerea barierelor naturale", Georg Lukâcs indică, după cum se poate observa, procesul de intensificare şi de îmbogăţire a schimbului material dintre societate şi natură, „de unde rezultă obligatoriu că subiectul acestui proces, adică oamenii care constituie societatea, trebuie să realizeze

şi unii faţă de alţii relaţii mai mal le şi mai diverse, ceea ce va înmulţi, va diversifica şi va rafina şi determinările lor lăuntrice*[1] (11 — I — p. 475).

Din aeest punct, Georg Lukâcs va urmări, prin aprofundate analize, dezvoltarea principiului estetic în acest nou context problematic. Nu-l vom urma în detalii. De reţinut, pentru ceea ce ne interesează, că de la *geneza esteticului*, Georg Lukâcs trece acum la „*geneza cosmicităţii operelor de artă mimetice*" — o ordine problematică în care nu ne propunem să intrăm.

De importanţă capitală pentru înţelegerea proceselor care au condus la constituirea principiului estetic se dovedeşte a fi, deasemenea, problematica relativă la *geneza şi la esenţa subiectivităţii estetice,* dat fiind că „momentul subiectiv este inerent esteticului**. Pentru elucidarea acestei chestiuni, el aduce din nou în discuţie viaţa cotidiană ca termen de raportare, subliniind că „subiectivitatea estetică nu este nicidecum pur şi simplu identică cu cea a vieţii cotidiene ... întrebarea este, deci, cum se naşte, căror nevoi îi corespunde şi sub conducerea căror forţe se iveşte o atare potenţare a subiectivităţii, care poate fi socotită de pe acum ca o alteritate calitativă a subiectivităţii cotidianului** (11 — I — p. 531). Aşadar, de la analiza *naturii* obiectului creat, se trece la analiza *subiectivităţii* care creează. Astfel, după ce analizează determinările cele mai importante ale raportului omului cu lumea şi, pe o atare bază, determinările „nevoii subiective estetice**, Lukâcs consideră că momentul subiectiv în artă apare ca moment necesar al instituirii estetice, că el se raportează la valori şi este creator de valoare, că potenţarea simultană atit a subiectivităţii cît şi a obiec- tivităţii se produce peste nivelul cotidian. Iar aceasta pentru că „subiectivitatea exprimă, faţă de viaţa cotidiană, o anumită generalizare, iar faţă de morală, o lărgime orientată contemplativ** (11— I — p. 550). Ajuns în acest punct el consideră, mai departe, că este absolut necesar — avînd în vedere de terminaţiile pînă aici subliniate — să abordeze chestiunea subiectivităţii estetice din punct de vedere gnoseologic. Este subliniată ideea că ..legătura reciprocă dintre obiectivitate şi subiectivitate ţine de esenţa obiectuală a operelor de artă. Nu oslo insă vorba de efectul asupra lui X sau Y, ci do structurii obiectuală a operei de artă care

produce cutare sau cutare efect. Ceea ce în orice alt domeniu al vieţii umane ar însemna idealism filosofic, anume aserţiunea că nu există obiect fără subiect, constituie o trăsătură esenţială a obiectualităţii specifice a esteticului[41] (11 — I – p. 264).

Aceasta este, în aria problematică specifică subiectivităţii estetice, teza de bază a construcţiei teoretice lukâcsiene. în alte contexte, el revine şi detaliază această trăsătură fundamentală a domeniului estetic, precizînd de fiecare dată că „teza: nu există obiect fără subiect, care gnoseologic are o însemnătate idealistă, este fundamentală în estetică pentru relaţia subiect-obiect. Firește, în sine, fiecare obiect estetic este şi el ceva ce există independent de subiect. *Astfel conceput însă, el este numai ceva ce fiinţează pe plan material, nu pe plan estetic.* Dacă intră în considerare însă instituirea lui estetică, simultan este pus astfel şi un atare obiect, căci natura estetică a obiectului constă doar ... tocmai în aceea de a evoca în subiectul receptor anumite trăiri ... *Dacă facem abstracţie de subiectul estetic, plăsmuirea estetică încetează de a mai exista ca atare',* rămîne un bloc de piatră, o bucată de pînză, un obiect ca oricare altul, care bineînţeles există, ca atare, independent de orice conştiinţă, de orice subiectivitate. *Teza-, nu există obiect fără subiect se referă, deci, excluşii' la caracterul estetic al unor asemenea plăsmuiri*[41] (11 — I — p. 553 — subl. ns.).

Polemizînd, în perspectiva acestei relaţii, cu Schelling şi cu Hegel, Lukâcs atrage atenţia asupra „calităţii specifice a subiectului[11] în constituirea obiectualităţii estetice. în domeniul estetic, *inseparabilitatea* dintre subiectivitate şi obiectualitate este planul prin care ambele componente se intensifică în conţinutul lor, şi care le pune în relief caracterul specific propriu. Reflectarea estetică are drept particularitate faptul că „ea se străduieşte să sesizeze întotdeauna fiecare obiect şi, înainte de toate, totalitatea obiectelor într-o corelaţie indisolubilă cu subiectivitatea umană[11]. în plăsmuirea estetică, subiectivitatea nu este nici adaos şi nici comentar, „ci un moment structural integrant al obiectualităţii ei[11].

Ca prim corolar al tezei inseparabilităţii dintre subiectivitate şi obiectualitate în plan estetic, Georg Lukâcs transcrie teza potrivit căreia „orice obiectualitate estetică
– chiar numai ca pură obiectualitate estetică — include o luare de atitudine pro sau contra (11 — I — p. 560). Este vorba de ceea ce el numeşte „partinitatea intrinsecă[1'] a oricărei plăsmuiri estetice. în acest context, Lukâcs ia atitudine hotărîtă împotriva prejudecăţilor formulate cîndva în poetica realismului socialist, prejudecăţi în virtutea cărora ideea de partinitate era subliniată doar acolo unde se

copia „dualitatea dintre caracterul faptic al unui fenomen şi judecata de valoare asupra lui[11]. Critica sa se îndreaptă, deopotrivă, şi împotriva poziţiilor „obiectiviste". Ca exemple de contradicţie flagrantă sînt nu numai operele apărute sub incidenţa teoriei „impasibilităţii[11] a lui Flaubert, ci însăşi teoria acestuia, care s-a manifestat „peste tot ca o foarte hotărîtă luare de poziţie faţă de realitatea a cărei alcătuire a determinat selecţia, compoziţia, modul de plăsmuire etc.[11] Denunţarea erorilor „obiectiviste[11] capătă accente foarte ascuţite. Se poate spune chiar că critica poziţiilor obiectiviste constituie un plan definitoriu al concepţiei estetice lukâcsiene. Dar nu mai puţin critica *subiectivismului.* El consideră, cu perfectă îndreptăţire, că din teza atot- prezenţei luării de poziţie, a partirităţii, s-a atras deseori în chip eronat concluzia *subiectivizării* operelor de artă, că partinitatea se încheie în chip necesar în subiectivism. O atare eroare izvorăşte, constant, din ignorarea proceselor care stau la baza constituirii subiectului şi a subiectivităţii in sfera esteticului şi, mai ales, din asimilarea necontrolată a subiectivităţii estetice cu subiectivitatea vieţii cotidiene, în fapt, „deosebirea faţă de nemijlocirea subiectivităţii din viaţă creşte în estetic la o diferenţiere calitativă,...iar direcţia mişcării de diferenţiere este tocmai contrarie, şi anume o întărire, o intensificare a subiectivităţii date primordial[11] (11 — I •— p. 564).

Din acest punct şi pe aceste baze teoretice, Georg Lukâcs deschide — în perspectiva atitudinii estetice — o nouă ordine problematică în al cărei centru el situează *procesele de trecere de la individul particular la conştiinţa de sine a genului uman.* Nu vom prezenta aici analizele consacrate acestei chestiuni. — Deajuns să semnalăm că, în acest nou context problematic, Georg Lukâcs pune şi soluţionează cîteva întrebări deosebit de importante în ceea ce priveşte con

stituirea ca *obiectivaţie* de sine stătătoare a esteticului, şi anume: relaţia subiectivităţii estetice cu conştiinţa genetic umană, depăşirea particularităţii subiectului într-o obiectivitate independentă *sui-generis*, considerarea de către artist a realităţii de pe culmea genului uman, „diviziunea muncii dintre conştiinţă şi conştiinţa de sine", „realizarea unei obiectivităţi maxime tocmai printr-o maximă raportoare la subiect[11], „dialectica contradictorie a exteriorului si interiorului, a socialului si personalului" etc. (11 — I — p. 603-604).

In istoria gindirii estetice contemporane, *Estetica* lui Georg Lukâcs aduce o contribuţie teoretică de mare valoare şi de amplu răsunet. Monumentalul său sistem a devenit unul din centrele privilegiate de referinţă ale gîndirii filosofice contemporane în general. Faptul că această operă lukâcsiană a intrat în atenţia marilor spirite ale secolului nostru, se explică prin bogăţia şi profunzimea analizelor, prin eficacitatea analitică a metodei — materialist dialectică şi istorică — de la care se revendică. Ea trebuie privită, pe de altă parte, ca strălucită încoronare a efortului de cercetare pe care, mai bine de un secol, gînditorii marxişti I-au depus întru elucidarea statutului specific ai esteticului în sistemul activităţilor umane fundamentale. Tema cardinală a *Esteticii* sale este modul constituirii artei ca *tip aparte de experienţă istorică.* Atenţia sa se îndreaptă, dintru început, asupra categoriilor istorice, asupra cadrului social- istoric din care ea îşi trage energiile, asupra sistemului de norme, de proiecte şi de instituţii umane care o înglobează. Experienţa estetică — în general — are la origine fenomenul social şi este expusă, în permanenţă, fenomenului social. Georg Lukâcs este cu deosebire atent 1a reţeaua de *co-determinări.* Se poate spune că valoarea construcţiei sale teoretice rezidă, mai cu seamă, în circumscrierea — armonioasă, suplă şi nuanţată —■ a *naturii, structurii* şi *funcţiilor* fenomenului estetic, a medierilor care-l leagă de planul condiţionărilor social-istorice. Ideea *determinării* — concept central al *Esteticii* lukâcsiene — primeşte soluţionări care se situează, indiscutabil, la antipodul dogmatismului şi vulgarizărilor care au particularizat, într-o anume perioadă, gîndirea de inspiraţie marxistă în estetică (deşi unii gîn- ditori occidentali — Sartre sau Adorno — i-au reproşat lui Lukâcs, rezolvări metodologice circumscrise, în opinia lor, la o atitudine dogmatică. Modul în care Georg Lukâcs pune şi soluţionează problemele legate de geneza relaţiei *subiect- obiect* şi, pornind de aici, a subiectului şi subiectivităţii estetice, felul în care el înţelege să fundamenteze „adîncirea subiectivităţii[11], relaţia dintre *subiectivitate* şi *obiectivitate* în planul esteticului, modul în care a construit şi fundamentat conceptul de *mediu omogen*, ca şi modul în care — din această perspectivă — a

conceput şi teoretizat relaţia *anto- nom-eteronom* (ideea „determinării din afară[11]) — iată tot atitea direcţii de analiză care indică extensiunea şi adîn- cimea demersului lukâcsian, capacitatea şi valoarea comprehensivă a metodei sale genetico-istorice. De bună seamă, că nu vom putea întocmi aici inventarul tuturor cîmpurilor problematice prezente în *Estetica.* Ne-am limitat doar, după prezentarea mai detaliată a unor analize, să punem în lumină nebănuita bogăţie de aspecte pe care metoda genetico- istorică, marxist fundamentată, le poate dezvălui. în consideraţiile referitoare la *geneza* şi, pe această bază, la *structura* fenomenului estetic — după cum am văzut — Georg Lukâcs îşi mobilizează argumentele pe una din principalele sale direcţii de atac: idealismul filosofic. Esteticul nu este, aşadar, o formaţiune constitutiv imanentă a spiritului uman, o aşa-zisă *facultate* a sa, alături de raţiune şi de intelect, şi nici ceA[r]a susceptibil să fie determinat exclusiv în sfera antropologiei sau a ontologiei filosofice. Obiectivul său teoretic fundamental constă în a demonstra — logic şi istoric — că fenomenul estetic, cu natura şi cu structura care îl particularizează, a apărut pe o treaptă determinată a istoriei umane, că „principiul estetic[11] a apărut şi a evoluat în relaţie cu totalitatea formelor umane de activitate. El ia în consideraţie, cu toată atenţia, momentele, verigile şi etapele intermediare care au marcat geneza esteticului, dat fiind că în funcţie de modul în care este interpretată geneza depinde, in chip necesar, modul de înţelegere a *esenţei* esteticului. In cuprinsul acestor precizări şi consideraţii, Georg Lukâcs a adus în discuţie însăşi problema genezei omului ca om, a comportamentului uman şi a societăţii umane, precum şi *munca* înţeleasă ca veritabilă „pre-istorie[11] a principiului estetic. Plasîndu-se sub un atare unghi, Lukâcs a fundamentat în chip cu totul revelator şi cu rezultate deosebit de fructuoase — şi anume cu privire la sfera esteticului — principiul metodologic care instituie o legătură necesară între structură şi funcţie. Din acest punct şi pe această bază se încheagă analizele lukâcsiene consacrate circumscrierii şi definirii genezei atitudinii şi activităţii estetice in complexul celorlalte forme de activitate şi de raportare a omului la sine şi la univers.

O teorie C3l puţin ciudată — după opinia noastră — a elaborat, în chestiunea originilor artei, Theodor Wiesen- grund-Adorno. într-una din lucrările sale traduse în limba franceză — *Tkeorie estketique* — este inserat un paragraf intitulat „Contra problemei originii" (84 — p. 10—12). Teza sa este că problema originilor artei indică o înfundătură, că, altfel spus, este o falsă problemă. Mai întîi întrucît „esenţa artei nu este şi nu poate fi dedusă din aceea a originilor". Al doilea, întrucît „credinţa după care primele opere de artă ar fi cele mai elevate şi mai pure este aceea a unui

romantism tardiv" (84 — p. 10). „Dimpotrivă" — int?rvine Adorno — „s-ar putea tot aşa de bine şi cu deplin teniei susţine că primele opere avînd un caracter artistic, inseparabile da principiile magice, de documentarea istorică şi de scopuri pragmatice ... sînt tulburi şi impure". în consideraţiile consacrate originilor estetice — mai notează Adorno — „proliferează cu sălbatică virulenţă, una alături de alta, acumularea pozitivistă de materiale şi speculaţii care deobicei repugnă ştiinţei" (84 — p. 11). Acestor argumente li se mai alătură ideea potrivit căreia „definiţia a ceea ce este artă este dată înaintea a ceea ce a fost altădată, dar nu este legitim să gindim arta decît prin ceea ce ea a devenit, deschisă la ceea ce vrea să fie şi ar putea poate deveni (84 — p. 11). In sfirşit, „tensiunea dintre ceea ce animă arta şi trecutul său circumscrie pretinsele chestiuni estetice ale constituirii. Dar arta nu poate fi interpretată decît prin legea sa de mişcare şi nu prin invarianţii săi. Ea se determină în raport cu ceea ce ea nu este. Ceea ce ea are specific artistic trebuie să fie dedus prin referire la conţinutul alterită- ţii sale" (84 — p. 12).

Argumentaţia lui Adorno în favoarea ideii potrivit căreia întrebarea cu privire la originile artei este o falsă problemă îşi trage seva din sistemul său filosofic, în special din a sa *Negative Dialecticii*, şi au exclusiv, un caracter speculativ. Pentru a înţelege în mod corect poziţia lui Adorno, pledoaria sa îndreptăţită „contra problemei originilor[41] este absolut necesar să cunoaştem, mai întîi, fundamentele şi articulaţiile sistemului său filosofic. Or, presupunînd chiar că am fi avut acces la sursa semnalată, dezvoltările prealabile nu ne-ar fi dus prea departe. Menţionăm că argumentele pe care le-am prezentat în rîndurile imediat precedente sint amplu dezvoltate în volumul al şaptelea al ediţiei germane sub titlul *Theorien iiber den Ursprung der Kunst.* Ori este limpede că T. W. Adorno, ca şi Heidegger, a făcut totală abstracţie, a ignorat total, eforturile de reconstituire istorică — inevitabil provizorii — pe care le-a întreprins ştiinţa contemporană a preistoriei. Adorno propune o „interpretare" a problemei, cît se poate de clar, însă nu este de crezut că adevărul — orieît de ipotetic şi de incomplet ar putea fi — este cu putinţă să fie obţinut din unghiul unei interpretări care neagă toate interpretările posibile. Semnificativă şi, în acelaşi timp instructivă pentru noi rămîn corelările dintre antropologia filosofică şi interpretările contemporane ale ştiinţei preistoriei, dintre demersul filosofic şi cel „em- piric“ al preistoricienilor, cu deosebire în chestiunea *surselor diferite* din care a izvorît arta ca activitate spirituală fundamentală a omului.

NOTE BIBLIOGRAFICE

Raymond Lantier, *La vie prehislorique,* Paris, P.U.F., 1952. Rene de Saint-P&'ier, *L'art prehislorique.* Epoque paltfolithique, Paris, Ed. Rieder, 1932.

Vezi modul în care filosoful român P. P. Negulescu a abordat problema. A se consulta în acest sens P. P. Negulescu, *Scrieri inedite,* voi. IV, „Problema cosmologică[11], Ediţie îngrijită, cu studiu introductiv şi note de Nicolae Oogoneată, Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1977.

Lucien Febvre, *Vers une autre histoire,* în „Revue M6thaphysi- que et de Morale, " nr. 3 — 4, juillet-octobre, 1949.

Karl Marx, *Capitalul,* voi. I, Ed. a IV-a, Bucureşti, Ed. Politică, 1960.

Annette Laming-Empâraire, *Metliodes et procedes nouveaux en archeologie et en prehistoire,* Paris, Picard, '1952 şi, de asemenea, Dumitru Berciu, *La izvoarele istoriei,* Bucureşti, Eu. Ştiintifică, 1967.

Guy Rachet, *Universul arheologiei,* 2 voi., Bucureşti, Ed. Meridiane, 1977.

g. Andr6 Leroi-Gourlian, *Le gesie et la parole,* 2 voi., Paris, Albin Michel, 1964-1965.

9. H. Weinert. *L'ascension intelectuelle de l'hvmanitd,* Paris, Payot, 1946.

Rifchie Calder, *L'homme et ses techniques ţde la prehistoire ă nos jours),* Paris, Payot, 1963.

10. Georg Lukâcs, *Estetica,* 2 voi., Bucureşti, Ed. Meridiane, 1972, 1974.

Plaf on, diaiogul *Republica.*

11. Aristotel, *Poetica,* Bucureşti, Ed. Academiei, 1956.

Wladislaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* 4 voi., Bucureşti, Ed. Meridiane, 1978.

12. Kant, *Critica puterii de judecare.* Bucureşti, Imprimeria Naţională 1940 (trad. Tr. Brăileanu).

13.

S4.

16. Charles Darvvin, *La descendence de l'homme,* Paris, Pa vot. 1928.
17. Henri Pieron, *De Vanimal ă l'homme,* în „A la recherclie de la mentaliti prehistorique[44], Paris, Albin Michel, 1953 .
18. Paul Wernert, *L'homme estheticus,* în „A la recherclie de la mentalii prehistorique[44], Paris, Albin Michel, 1953.
19. G. V. Plehanov, *Studii de teoria ariei,* Bucureşti, Ed. Univers, 1978.
20. Ştefan Morawski, *Marxismul ţi estetica*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1977.
21. Tudor Vianu, *Estetica,* Bucureşti, Ed. Minerva, 1967.
22. Morit.z Hoernes, *Ungeschichte Bildenden Kunst in Europa von den Anfăngen bis um oOO vor Christi.* Dritte Auflage, durehaesehen und ergânzt von Oswald Menghin, Kunstverlag Anton Schroll and co. in Wien, 1925.
23. Fr. Bacon, *Noui Organon,* Bucureşti. Ed. Academiei, 1957.
24. Tudor Vianu, *Istoria esteticii de la Kant pînă azi în texte alese.* Bucureşti, 1934.
25. H. Delacroix, *Psychologiede l'art* (Essais sur l'activite artistique). Paris, Alean, 1927.
26. *A la recherche de la, mentalitc prehistorique*, Paris, Albia Michel, 1953.
27. Johan Huizinga, *Homo ludens,* Bucureşti, Ed. Univers, 1977.
28. Eugâne V6ron, *L'esthetique,* Paris, Ed. C. Reinwald, 1904.
29. Mihail Alpatov, *Istoria artei.* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1962.
30. Jaqucs de Morgan, *L'humanite prehistorique,* Paris, Albin Michel. 1937.
31. Henri Pieron, *L'homme, rien que l'homme.* Paris, P.U.F., 1967.
32. Mihail Ralea, *Explicarea omului.* Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1946.
33. Lucian Blaga, *Aspecte antropologice,* Timişoara, Ed. Facla. 1976.
34. *L'homme ava.nl l'ecriture.,* Colection „Destin du Monde", publie sous la direction d'Andre Varagnac, Paris, Armând Colin, 1959.
35. Ivarl Marx, *Manuscrise economico-filosofice din 18i4,* în Marx-Engels, „Scrieri din tinereţe", Bucureşti, Ed. Politică, 1968.
36. Georg Lukâcs, *Ontologia existenţei sociale,* Bucureşti, Ed. Politică, 1975.
37- Abb<5 Henri Breuil, *Le paleolithique.* în „L'art et l'homme", Paris, Larousse, voi. I, 1958, ouvrage en 3 volumes, publiă sous la direction de Rene Huyghe.
38. Ralf Linton, *De l'homme.* Paris, Mimat, 1968.
39. Herbert Read. *Originile formei in artă,* Bucureşti, Ed. Univers, 1971.
40. E. H. Gombrich, *Artă şi iluzie.* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1973.
41. Gordon Ghilde, *De la preistorie la istorie,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1967.
42. Andr6 Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole,* 2 voi., Paris, Albin Michel, 1964-1965.
43. Andre Leroi-Gourhan, *Ebauche de l'art,* în „L'art et l'homme[4]', voi. I, publie sous la direction de Rene Huyghe, Paris, Larousse 1958.

44. Ravmoii Furou, *La prehisloire,* Paris, Ed. Planchard, 1926.
45. Marcel Brion, *Homo pictor*. Bucureşti, 1972.
46. Ren<§ de Saint-Pârier, *L'art prehislorique, Epoque paleolithique,* Paris, Ed. Rieder, 1932.
47. O. H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles,* Paris, Ed. Masson, 1926.
48. Rene Huyghe, *L'art, sa nature et son histoire,* in „L'art et, J'homme", ed. cit.
49. Edgar Papii, *Evoluţia şi formele genului liric*, Bucureşti, Ed. Tineretului, 1968.
50. Ion Biheri, *Poezia, mod de existenţă,* Bucureşti, E.P.L., 1968.
51. **Abbe** Henri Breuil, *Ouatre cents siecles d'arl parietale* (Les eavernes ornɛes de l'âge du Renne), Realisation Fernand WindeLs, Montignac, Dordogne, 1952.
52. Andre Leroi-Gourhan, *Prehisloire de l'art occidental,* Paris, Mazenod, 1965.
53. Siegfried Giedion, *L'elernel presenl. La naissance de l'art,* Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1965.
54. Edmond Breuer, *Observations psychologiques sur les styles de Vart prehislorique*. Congrâs International des Sciences Pre- historiques, în „Actes de la IlI-e Session", Zt'irich, 1950.
55. **Annette Laming-Emperaire,** *La signification de l'art rupetre paleolithique,* **Paris, Picard,** 1962.
56. James George Frazer, *Le roi magicien dans la societe primitive*, Le cycle du Rameau d'or, voi. I, Paris, Paul Geuthner, 1935.
57. Lucian Blaga, *Trilogia valorilor,* Bucureşti. Fundaţia pentru literatură şi artă, 1946.
58. Claude Levi-Strauss, *Antropologia structurală.* Bucureşti, Ed. Politică, 1978.
59. Mircea Eliade, *La nostalgie des origines* (Melhodologie et histoire des religions), Paris, Gallimard, 1971.
60. Eugen Comşa, *Bibliografia neoliticului pe teritoriul României*, Bucureşti, voi. I, *1976,* voi. II, 1977.
61. Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică în Horndnia,* Bucureşti, Ed. Meridiane. 1974.
62. Dumitru Berciu, *Zorile istoriei în Carpalişi la Dunăre,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1966.
63. Eugen Comşa. *Istoria comunităţilor culturii Boian,* Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1954 şi, deasemenca, *Consideraţii asuprtt evoluţiei culturii Boian,* în S.C.I.V. nr. 3- 4/1954.
64. Dumitru Berciu, *Cultura Hamangia* (Noi contribui ii), Bucureşti, Ed. Academiei R.S.R., 1966.
65. Wilhelm Worringer, *Abstracţie şi intropatie,* Bucureşti, Ed. Univers, 1970.
60. Lucian Blaga, *Opere,* voi. 7 (Esseuri), ediţie îngrijită dc Dorii Blaga, Bucureşti, Ed. Minerva, 1970.
67. Herbert Read, *Imagine şi idee,* Bucureşti, Ed. Univers, 1970.
68. Herbert Read, *Art and alienation* (The role of the artist in society), London, Thames and Hudson, 1967.
69. Sigmund Freud, *Totem el Tabou,* Paris, Payot, 1924.
70. Sigmund Freud, *Introducere in psihanaliză, Prelegeri de psihanaliză,*

Psihopatologia vieţii cotidiene, traducere şi prefaţă de Leonard Gavriliu, Bucureşti, Ed. Didactică şi Pedagogică, 1980.
71. Vasile Dem. Zamfirescu, *Etică şi Psihanaliză,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1975. Vezi, de asemenea, în legătură cu limitele fundamentale ale teoriei freudiene a culturii, lucrarea lui Robert Kalivoda, *Marx el Freud,* Paris, Edition Anthropos, 1971.
72. Sigmund Freud, *Scrieri despre literatură şi artă,* ediţie alcătuită de Vasile Dem. Zamfirescu, prefaţă de Romul Munteanu, Bucureşti, Ed. Univers, 1980.
73. Lucian Blaga, *Trilogia culturii,* Fundaţia pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1944.
74. Traian Arseni, *Literatură şi civilizaţie,* Bucureşti, Ed. Univers, 1976. Vezi, de asemenea, lucrarea lui Vasile Marian, *Disocieri în teoria culturii şi artei moderne,* Ed. Albatros, 1965.
75. Cari Gustav Jung, *Ma vie, souvenirs, reves et pensees,* Paris, Gallimard, 1966.
76. Cari Gustav Jung, *L'homme â la decouvert de son âme,* Paris, Payot, 1971.
77. Cari Gustav Jung, *L'dme et la vie,* Paris, Buchet-Cliartel, 1963.
78. Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice,* 2 voi.. Bucureşti, Ed. Meridiane, 1976.
79. N. Tertulian, *Experienţă, artă, gîndire,* Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1977.
80. Mikel Dufrenne, *Poeticul,* Bucureşti, Ed. Univers, 1971.
81. Alexandru Boboc, *Kant şi neokantianismul,* Bucureşti, Ed. Ştiinţifică, 1968.
82. Martin Heidegger, *Chem ins oui ne menent nulle part,* Paris. Gallimard, 1962.
83. Alphonse de Waelhens, *Phenomenologie et verile* (*Essai sur l'idee de veri te chez Husserl et Heidegger*), Paris, P.U.F., 1953.
£4. Theodor Wiesengrund-Adorno, *Theorie esthetique*, Paris, Klinksiek, 1974.
85. Max Scheler, *Die Stellung des Menschcn im Kosmos,* Berlin, 1928.
86. Arnold Gehlen, *Der Mensch, seine Nalur und seine Stellung in der Welt,* ed. 6, Frankfurt-Bonn, Athăneuni, 1958.
87. Hegel, *Estetica,* I, trad. de D. D. Roşea, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1966.
88. Alphonse de Waelhens, *Phenomenologie et verile* (*Essai sur l'idee de verile chez Husserl et Heidegger*), Paris, P.U.F. 1953.
89. Joseph Sadzik, *Esthetique de Martin Heidegger,* Paris, F.ditions Universitaires, 1963.

LISTA ŞI SURSA ILUSTRAŢIILOR »

1. Figuri hibride cu coapse umane, gravate pe un baston de comandament‘₩ Abri Mege-Teyjat. (Dordogne). Desen de Breuil. Imaginea a fost preluată din lucrarea lui Siegfried Oiedion, *&eternei present.. La naissatice de l'art,* voi. I, Bruxelles, Edition de la Connaissance. 1965.
2. Desene făcute cu degetul în argilă. Plafonul sălii Hierog'îiieior, Pech-Merle. Desenul in negativ a fost executat de Remozi. Imaginea a fost preluată din lucrarea citată a lui S. Giedion.
3. Meandre trasate pe o boltă. Un cap de bou se degajă în partea dreaptă. Peştera Altamira. Desen de Breuil. După lucrarea lui Rem§ Huyghe, *L'art et l'hommc,* voi. I, Paris, Larousse, 1967.
4. Contur de cap de bou. Altamira, galeria dreaptă. Imaginea a fost preluată din lucrarea citată a lui S. Giedion.
5. Cap de căprioară. Grota Horn os de la Pena. După S. Giedion, *op. cit.*
6. Muflon. Gargas. Imaginea a fost preluată din lucrarea lui Andre Leroi-Gourhan, *Prehisloire de l'art occidental,* Paris, Mazenod, 1965.
7. Creatură compozită cu un cap de bizon şi coapsă umană. Trois Frcres. Desen de Breuil. Imaginea a fost preluată din lucrarea citată a lui S. Giedion.
S. Două desene tectiforme simetric plasate. între cele două gravuri se observă o gravură de cervid sau de antilopă de determinare îndoielnică. După lucrarea *La Prehistoirc,* de L. Papitan, Paris, Payot, 1931.
9. Mîini simple. Cai cu mari punctuaţii înăuntrul şi în afara con turului. Aurignacian. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
10. Cerb. Ebbou-Ardfeche. După lucrarea citată a lui Andrâ Leroi-Gourhan.
•11. Baghete semi-rotunde caracteristice nivelelor harponului ca un singur rînd de zimţi. Prototipuri de harpoane cu un singur rînd de zimţi. Vechiul magdalenian. Desene de Breuil. După lucrarea citată â lui L. Capitan.
12. Propulsor in corn de rea (fragment). Mas d'Azil, Ariăge. Magdalenian IV. După lucrarea coordonată de Andre Varagnac, *L'homme avant l'ecriture,* Paris, Armând Colin, 1959.

13. Baghete sculptate în os de ren, grota din Isturitz (Basses-Py-t'taâes), Magdalenian IV. După lucrarea citată coordonată de Andre Varagnac.
14. Decoraţia baghetelor semi-rotunde caracteristice nivelelor har-pomilui cu un singur rind de zimţi. După lucrarea citată a lui L. Capitan.
15. Reprezentarea din faţă a unui ren gravat, pe o ramificaţie de corn de cerb. Magdalenian. Desen de Piette. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
16. Evoluţia stilistică a calului, bizonului şi boului. Figurile 1, 5 şi 9 fac parte din Stilul I. La Ferrassie. Aurignacian III şi IV. Figurile 2, 6 şi 10 se încadrează în stilulII. Abri Labatut, La Gr&ze, Pair-non-Pair. Gravetian.Figurile 3 şi 11 fac parte din stilul III. Lascaux. Din Solutrean la magdalenianul III. Figurile 4, 7. 8 şi 12 se încadrează in Stilul IV. Font-de-Gaume, Teyjat. Magdalenian III-IV. Schema a fost preluată din *Histoire de l'art*, I, Paris, N.R.F., Gallimard, Encyclopedie de la Pleiade, 1961, sub direcţia lui Ravmond Queneau.
17. Mamut. Grota Cliabot (Gard). După lucrarea citată a lui Andre Leroi-Gourhan.
18. Capete abstracte de cai. Gravuri iu os. Desene de Breuil. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
19. Reprezentări abstracte de animale prezente în adăposturile de stinci. Simboluri in formă de pieptene şi pectiforme de animale. Al doilea şi primul mileniu î.e.ti. Desene de Breuil şi Burkitt. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
20. Bizon şi semne zimţate. Femei şi semne zimţate. Isturitz-Basse» Pyrenees. Desen de Breuil. După lucrarea citată a lui Andiv Leroi-Gourhan.

2t. Doi cai, unul urmat de altul. Peştera Pair-non-Pair. După lucrarea citată a lui S. Giedion.

22. Leu rănit, trei cai şi numeroase punctuaţii roşii. Pech-Merle. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
23. „Le Bison de la decouverte", prima gravură rupestră recunoscută ca autentică. Peştera la Mauthe. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
24. Cai gravaţi pe un „baston de comandament". Grota Abri Mege. După lucrarea citată a lui Capitan.
25. Grup de animale: cai, tauri, capre şi un elefant. Pair-non-Pair. (Gironde). După lucrarea citată a lui Andre Leroi-Gourhan.
26. Mamut. Arcy-sur-Cure. Yonne. După lucrarea citată a lui Andre Leroi-Gourhan.
27. Desene primitive ale liniilor vieţii. Artistul preistoric a desenat stomacul porcului mistreţ din imagine. Cerbului din sti'nga de jos i s-a desenat inima. Desen de Gjessing (in negativ). După lucrarea citată a lui S. Giedion.
28. Compoziţie cu tauri, vaci şi un cal. Ansamblul Teyjat (Dordogne). Reveleu de Breuil. După lucrarea citată a Iui Andre Leroi-Gourhan.
29. Teme geometrice. Laugerie-Basse. Dordogne. După lucrarea citată a lui Andre Leroi-Gourhan.
30. Gravură a unui felin. Tiaret. Algeria. Desen de E. Roubet. După lucrarea citată a lui S. Giedion.

31. Desen pe argilă a unui cerb gigant. Peştera Pecli-Merle. Desen de Lemozi. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
32. Doi cai gravaţi, cu capetele detaliate. Peştera Trois-Freres. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
33. Cap de ren. Teyjat. Dordogne. După lucrarea citată a lui Andre Leroi-Gourhan.
34. Evoluţia stilistică a capului de cal. De jos în sus: la Combarelles, la Laugerie-Basse, după Saint-Perier. Pe baghete, la Madeleine, după Breuil. în grota de la Souci, după Breuil. Imaginea a t'osl preluată după lucrarea citată a lui Rene Iluyghe.
35. „Scena[11], „Femeia cu corn" şi „Femeie ţiuind un obiect[1']. Laussel. Dordogne. După lucrarea citată a lui Andre Leroi-Gourhan.
36. Detaliu al unui vinător fără cap. Plafonul sălii Hieroglifelor. Pech-Merle. Desen de Lemozi. După lucrarea citată a Iui Andre Leroi-Gourhan.
37. Om. La Madeleine. Dordogne. După lucrarea citată a lui Andre Leroi-Gourhan.
3S. Profile umane bestializate. Commarque. Dordogne. După lucrarea citată a Iui Andre Leroi-Gourhan.
39. Siluetă umană cu cap în formă de cioc de pasăre. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
40. Galeţi pictaţi la Mas-d'Azil. Ariege. începind cu sfirşitul paleoliticului, figurile umane prescurtate devin notaţii simbolice: l'orţa războinicului se exprimă prin haşurile braţelor multiplicate pe axa corpului în mesolitic, galeţii de la Mas-d'Azil arată forma finală a acestor abreviaţiuni devenite pur convenţionale pînă la asemănarea, uneori, cu' o anumită scriere. Imaginea şi explicaţia au fost preluate din lucrarea citată a lui Ren6 Huyghe.
41. Porci mistreţi urmăriţi de oameni. Grota Remigia. Desen de Porcar. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
42. Vrăjitor deghizat în animal. Grota Trois-Frferes. Desen de H. Breuil. *Histoire de l'art,* I, Paris, N.R.F., Gallimard, Encyclopâdie de Ia Pleiade, 1961.
43. Vrăjitorul dansator. Afvalingskop (Etat d'Orange). Desen de Leahey După lucrarea citată a lui Ren6 Huyghe.
44. Animale hibride conduse de către un om-bizon (cu fluier?). Desen de Breuil. După lucrarea citată a lui S. Giedion.
45. Scenă de animale şi personaje. Addaura. Palermo. După lucrarea citată a lui Andrâ Leroi-Gourhan.
46. Tipuri abstracte de vulve şi figuri feminine: I, II, triunghiulare, II scutiforme IV ovale V clariforme. Schemă alcătuită de Andrt; Leroi-Gourhan. Imaginea a fost preluată din lucrarea cilată.
47. Căluţul de la Cuciulat. După studiul citat al lui Marin Cîrciumaru şi Măriei Bitiri.

48. Felina din Peştera Cuciulat. După acelaşi studiu.
49. *Ceramică cu decor incizat, de la Turdaş* (cultura VinJa-Turdaş). Desenele au fost preluate din lucrarea lui Vladimir Dumitrescu, *Arta preistorică tn România,* Bucureşti, Ed. Meridiane, 1974.
50 *Fragmente ceramice de la Aldeni, din prima fază (Bolintineanuj a culturii Boian.* După lucrarea citată a lui Vladimir Dumitrescu.
51. *Vase aparţintnd culturii Hamangia şi desfăşurarea ornamentelor de pe cilte vase: 1 — 2, 5 şi 8 — 12, de la Mangalia ; 3 şi 6 — 7, de la Cernavodă; 4, de la Cearnurlia de Jos.* După lucrarea citată a lui Vladimir Dumitrescu.
52. *Ceramică precucuteniană: 3, faza Precucuteni II; celelalte, faza Precucuteni III. 1, 5* şi *6, de la Tirpeşti; 2 şi 4, de la Traian- Dealul Fintînilor; 3, de la Larga Jijia.* După lucrarea citată a lui Vladimir Dumitrescu.
53. *Ceramică pictată de la Pianul de Jos (cultura Petreşti).* După lucrarea citată a lui, Vladimir Dumitrescu.
54. *Vase cu decor incizat, canelat şi cu pictură roşie crudă, de la Hăbă- şeşti (cultura Cucuteni A).* După lucrarea citată a lui Vladimir Dumitrescu.
55. *Vase şi desfăşurări de motive pictate in trei culori: 1 — 8 şi 8—10, de la Hăbăşeşti; 7, de la Frumuşica (fază Cucuteni A); 11, de la Traian — Dealul Fintînilor (faza Cucuteni A — B).* După lucrarea citată a luiVladimir Dumitrescu.

CUPRINS

1. Preliminarii 5
2. *De la simţul natural la simţul uman* ..... --3
3. *Factorii umani implicaţi în complexul geneticul artei*..... 72
4. *Caracterele artei preistorice*.....
5. *Ipoteze interpretative cu privire la semnificaţiile arteipreistorice*

6. *Arta preistorică în România* 191

7. *Concepţii filosofice şi estetice contemporane cu privirela originile artei* 214

8. *Note bibliografice* 303

9. *Lista şi sursa ilustraţiilor* 307

[1] în legături", cu descrierea şi determinarea acestor diferenţe, vezi *supra,* Cap. *Ipoteze interpretative cu privire la semnificaţiile artei preistorice.*